طرزِ غالب

محمد عرفان ایم۔ اے

محمد عرفان احمد



طرزِ غالب

مصنّف ایک نظر میں

نام: محمد عرفان۔

تاریخ پیدائش: جنوری ۱۹۳۴ء۔

وطن: نگینہ ضلع بجنور۔

تعلیم: بی۔ اے۔ آنرز ایم۔ اے (انگریزی) دہلی یونیورسٹی۔

مشغلہ: لکچرر اسلامیہ کالج بریلی۔





انتساب

اپنے والد ماجد مولانا محمد اسحاق صاحب مدظلہ
کی خدمت میں

محمد عرفان احمد

ترتیب

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

حرفِ آغاز

الحمد للہ مکتبہ دین و ادب۔ لکھنؤ۔ جناب ڈاکٹر محمد عرفان احمد صاحب ایم۔ اے۔ کی یہ مختصر مگر جامع کتاب طرزِ غالب شائع کر رہا ہے۔ طرزِ غالب جناب محمد عرفان احمد صاحب کے اُن مضامین کا مجموعہ ہے جو وقتاً فوقتاً ہند و پاک کے رسائل میں چھپتے رہے ہیں ـــــ مرزا غالب پر بہت کتابیں آئیں اور آتی رہیں گی۔ لیکن یہ کتاب اپنی نوعیت کے اعتبار سے پہلی کتاب ہے اس میں مرزا اسد اللہ خاں غالب کی باغ و بہار رنگا رنگ اور پہلو دار شخصیت پر ہر پہلو سے روشنی ڈالی گئی ہے مرزا غالب کی عظمت کی ایک بڑی نشانی یہ بھی ہے کہ جتنی اچھی اور اونچے درجے کی کتابیں اِن کی زندگی اور شاعری پر لکھی گئیں ایسی کسی اور شاعر کو نصیب نہیں ہوئیں اس مختصر سے حرفِ آغاز کے بعد۔ ہمیں اُمید ہے کہ قارئین کرام ہماری اس پیش کش کو پسندیدگی کی نظروں سے دیکھیں گے نیز اپنے قیمتی اور مفید مشوروں سے بھی نوازیں گے۔

مکتبہ دین و ادب
۱۰۔ لاٹوش روڈ لکھنؤ

ساجد صدیقی لکھنوی
اگست ۱۹۷۱ء

طرزِ غالب

محمد عرفان ایم۔ اے

پیش لفظ

زندگی متحرک اور تغیر پذیر ہے۔ تہذیب و تمدن کا ہر شعبہ اپنے وقت کی زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اسی لئے ہر زمانہ کی تہذیب اور اس کا تمدن کسی ملک یا قوم کی تاریخ کا ترجمان سمجھا جاتا ہے۔ اس متغیر اور متحرک زندگی کے کسی ایک لمحہ یا کسی ایک خاص دور کی تصویر اس مخصوص زمانہ کے علم و ادب یا اس زمانہ کے فن تعمیر میں ملتی ہے۔ زندگی جو کہ ہر لمحہ رواں دواں ہے آگے بڑھ جاتی ہے اور کسی خاص عہد کا فن تعمیر اور اس کے فنون لطیفہ اسی ایک مخصوص عہد کی یادگار بن کر رہ جاتے ہیں۔ لیکن ادب اس پابندی اوقات سے مستثنیٰ ہے۔ ادب کسی خاص عہد کی تہذیب یا کسی دور کا فن تعمیر نہیں ہے۔ بلکہ زندگی کی طرح ہر او جوان اور رواں دواں ہے۔ اگرچہ ادب اپنے دور کی تہذیب کا آئینہ دار ہونے کے سبب اپنے وقت کی تاریخ سے اتنا ہی وابستہ ہے جتنا کہ اس عہد کا فن تعمیر اور ادب بھی اپنے زمانے کے حکمرانوں کے شخصی رجحانات، اپنے وقت کے سرپرستوں اور اپنے عہد کی تحریکوں کی

ترجیحات سے متاثر رہتا ہے، تاہم ادب میں اپنے عہد کی آئینہ داری کرنے کے ساتھ ساتھ، آنے والی تبدیلیوں، وقت کے تقاضوں اور مستقبل کے رجحانات کو بھانپ لینے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ بعض اوقات تو کچھ فنکار ایسے پیدا ہو جاتے ہیں جو نہ صرف اپنے سے پچھلوں کی بہ نسبت کہیں زیادہ وسیع اور ممتاز ہوتے ہیں بلکہ آئندہ صدیوں تک کے ادیبوں اور دانشوروں کے لئے مشعلِ راہ بن جاتے ہیں۔ غالب کا شمار تاریخ کی ایسی ہی عظیم ہستیوں میں ہوتا ہے۔ چنانچہ غالب کے بارے میں جہاں یہ کہنا بالکل مناسب ہے کہ وہ بروقت پیدا ہوئے وہاں یہ سمجھنا بھی بیجا نہ ہوگا کہ وہ وقت سے بہت پہلے پیدا ہو گئے تھے۔ اسی لئے غالب پر اتنا کچھ کام ہو جانے کے بعد بھی غالبیات کا مستقبل بہت روشن ہے۔

مغلیہ سلطنت کا دورِ آخر بہت ہی زیادہ پر از تغیرات اور دیرپا انقلابات تھا۔ ایک طرف ہندوستانی اور ایرانی اثرات سے مرتب ہونے والا تمدن اپنی بقا اور تحفظ کی جنگ کر رہا تھا۔ دوسری طرف انگریزی عملداری کا بڑھتا ہوا طوفان نئے معیار اور نئی اقدار لئے امڈا چلا آرہا تھا ایک طرف فلسفہ پسند مشرق کی مفکرانہ تہذیب تھی۔ دوسری طرف تجربہ پسند مغرب کا سائنسی تمدن تھا۔ ایک طرف پرانی دنیا کی ایسی قدامت تھی جس پر خود اس کے پرستاروں کو شبہ ہو چلا تھا۔ دوسری طرف نئی دنیا کی ایسی بھڑکیلی جدت تھی جس نے طبیعت میں اک ہیجان برپا کر دیا تھا۔

زندگی کے ہر دائرۂ عمل میں قدامت اور جدت کے تنفیہ کا احساس تھا خود اردو زبان و ادب کے میدان میں قدامت اور جدت باہم برسرِ پیکار اور دست و گریباں ہو چلی تھیں مولانا محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" میں قدامت اور روایت پرستی کا آخری قصیدہ لکھا اور خواجہ الطاف حسین حالی نے غالب کے کلام پر ریویو کے ذریعہ جدت و ندرت کی پہلی تمہید قلم بند کی۔ میر و سودا کی جدت و ندرت کو تابعین کی روایت پرستی، محاورہ بندی اور رعایت لفظی کے کثرت استعمال نے نئی نسل کے جی سے اُتار دیا تھا۔ غزل کی رعنائی کو مومن نے اس نقطۂ عروج پر پہنچا دیا تھا کہ اس کے جمود کے علاوہ کچھ نظر نہ آتا تھا۔ ذوق کے کلام میں غزل اور قصیدہ کا قدیم رنگ اپنی عمر طبیعی کو پہنچ چکا تھا۔ متحرک اور تغیر پذیر زندگی کا تنوع۔ تہذیبی و تمدنی انقلاب کے جدید تقاضے اور نو بہ نو رجحانات، ایک ایسے نئے فنکار اور نئے شاعر کے متقاضی تھے جو زبان و ادب میں نئی قوت اور نئی روح پیدا کر دے

(اردو ایک زندہ و پائندہ زبان ہے۔ یہ ہمیشہ زندگی کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے عہدہ بر آ ہوئی ہے۔ اردو زبان و ادب کی خوش قسمتی سے ایسے اشخاص پیدا ہوتے رہے ہیں جنھوں نے اپنی غیر معمولی قابلیت اور بے مثال صلاحیت سے اس کے جسم میں نئی روح پھونکی اور جو زندگی کے نت نئے تقاضوں سے عہدہ بر آ ہوئے ۔ مرزا غالب اور ان کے ادبی کارنامے

اس کی زندہ مثال ہیں۔

غالب نے اپنے کلام اور اپنے طرز بیان سے اردو کو ایک نئی قسم کی شاعری اور شعر و ادب کے ایک نئے فلسفہ سے روشناس کرایا۔ غالب سے پہلے کی شاعری سُننے والوں کی سمجھ میں آجانے والی ہوتی تھی لیکن غالب کی شاعری متعدد بار پڑھنے اور غائر مطالعہ کے بعد سمجھ میں آنے والی تھی ۔ اس طرح غالب نے اس قسم کی شاعری کو ترقی دی جو صرف سُننے سے نہیں بلکہ پڑھنے، سمجھنے اور بار بار مطالعہ کرنے سے تعلق رکھتی ہے ۔

غالب نے شاعری میں فکری عنصر کا اضافہ کیا ۔ اس کو ایک فلسفیانہ رنگ دیا ۔ غالب کی شاعری تہذیب و تمدن کی ایک طویل ارتقائی کوشش کا بہترین ثمر معلوم ہوتی ہے ۔ اس کے پڑھنے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر ایک خواندہ سماج ۔ ایک شہری تمدن اور ایک بہت ہی ترقی یافتہ SOPHIS-TICATED سوسائٹی سے تعلق رکھتا ہے ۔ غالب کے یہاں بہت ہی متمدن خیالات اور تنقیح و تہذیب شدہ جذبات ملتے ہیں ۔

شاعری بنیادی طور پر جذبات پر مبنی ہوتی ہے ۔ لیکن اب جبکہ بنی نوع انسان اتنی ترقی کر گئی ہے تو خالص جذبات اور محض محسوسات کی شاعری پر نرا اَتھاپکلیت، اور بربریت کا گمان گذرتا ہے ۔ لیکن غالب کے یہاں اُدھے ہوئے جذبات اور محسوس کئے ہوئے خیالات ملتے ہیں ۔ ان کے کسی شعر میں

خیالات کو جذبات سے اور فکر کو احساس سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ غالب کے یہاں فکری عنصر کی موجودگی نے متعدد نتائج پیدا کر دئے ہیں۔

(ا) ان کی طرزِ شاعری نے سماعی ادب کے برخلاف تحریری ادب کی بنیاد ڈالی۔
(دیکھئے : غالب کے کلام میں روزمرّہ اور محاورہ صفحہ ۱۳۳)

(ب) اردو شاعری میں اک فلسفیانہ اور مفکرانہ انداز پیدا ہو گیا۔

(ج) مفکرانہ طبیعت رکھنے والے غالب نفسِ مضمون کے متعدد پہلوؤں پر غور کرتے ہیں اور اپنی بیزان نظر میں مضمون کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کو تولتے ہیں۔ اس سے ان کے اشعار پہلودار ہو گئے ہیں اور اور ان کے کلام میں تعدد COMPLEXITY کا عنصر پیدا ہو گیا ہے اور ان کے یہاں علمی تجزیہ، چھان بین اور دریافت کی خواہش کا احساس ملتا ہے (دیکھئے :۔ غالب کے کلام میں مضامین کی تکرار صفحہ ۵۹)

(د) غالب ہر شعر میں کوئی نہ کوئی نکتہ اور کوئی نہ کوئی سخن گفتنی ضرور رکھتے ہیں اس لئے وہ اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لئے مخصوص الفاظ اور مخصوص استعاروں کی مدد لیتے ہیں (دیکھئے :۔ غالب کے چند استعارات صفحہ ۳۹)

(ہ) چونکہ غالب کے یہاں جذبات اور خیالات غیر منقسم اور لاینفک ہیں اس لئے ان کے یہاں خیالات کو حواس خمسہ کے ذریعہ محسوس کرنے

کوشش ملتی ہے۔ خصوصاً وہ قوت باصرہ پر زور دیتے ہوئے نظر آتے ہیں اور خیالات و جذبات کو نہ صرف محسوس کرنے کی کوشش کرتے ہیں بلکہ انھیں کسی نہ کسی شکل میں دیکھنے کی اور اس طرح ان کی ایک دیکھی ہوئی تصویر پیش کرنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ اس سے ان کے کلام میں ایک خاص اشکال پیدا ہو گیا ہے (دیکھیے :۔ حواس خمسہ صفحہ ۱۱۱)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کے یہاں فکری عنصر نے بڑے دور رس نتائج پیدا کئے ہیں۔ غالب بذات خود کسی مربوط فلسفہ یا کسی مخصوص زاویہ نظر کی وکالت کرتے نظر نہیں آتے۔ اس لئے ہم ان کو ایک مفکر اور فلسفی نہیں کہہ سکتے۔ تاہم ان کا انداز ضرور مفکرانہ اور فلسفیانہ ہے۔ خاص طور پر ان کی طرز فکر فلاسفہ اور متکلمین کے طرز استدلال کے زیر اثر معلوم ہوتی ہے مثلاً وہ جا بجا قیاس اور تاویل، تحلیل و تجزیہ، موشگافی اور دقیق النظری، اصول و کلیات اور منطقی استدلال وغیرہ سے کام لیتے نظر آتے ہیں۔

غالب کی اس متکلمانہ طرز فکر سے ان کی ذہانت، علمی قابلیت، جودت طبع، دقت نظر اور علوم عقلیہ سے ان کے شغف کا علم ہوتا ہے۔ علم تصوف میں ان کا تبحر اور منطق و فلسفہ و نجوم وغیرہ سے ان کا تعلق متفق علیہ ہے۔ اس طرز فکر کا ان کے کلام اور اسلوب بیان پر بہت گہرا اثر پڑا۔

غالب کے یہاں قیاس سے بہت کام لیا گیا ہے۔ قیاس اُن کی قوت متخیلہ

کا ایک جزو بن چکا تھا تخیل اور قیاس کے اس امتزاج کو ہم غالب کے پسندیدہ لفظ اندیشہ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ "اندیشہ" دراصل وہی چیز ہے جو مغرب کے فلسفی شعرا METAPHYSICAL POETS خصوصاً جان ڈن اور اس کے تابعین کے یہاں ملتا ہے۔ ان کے یہاں اسکو وِٹ (WIT) کہتے ہیں۔ اس منطقیانہ تخیل کے زیر اثر غالب اور مغرب کے فلسفی شعرا کا دماغ بہت اونچی پرواز کرتا ہے اور کسی ایک چیز کا کسی ایسی دوسری چیز سے مقابلہ کرتا ہے جو بظاہر محیّر العقل معلوم ہوتا ہے (دیکھیے ۱۔ اجنبیت اور اشکال صفحہ

لیکن منطقی استدلال یہاں بیچ میں ان دونوں غیر متعلق اشیاء میں تعلق اور ہم آہنگی پیدا کر دیتا ہے۔

قیاس پر خیال آرائی کرتے ہوئے شبلی نے اہلِ قیاس کو حقیقت کے ادراک سے محروم بتایا ہے۔ لیکن غالب کے یہاں اگرچہ جابجا قیاس اور تخیل کا استعمال ہے، ان کے خیالات، احساسات اور جذبات کی عمارت واقعیت اور مشاہدات کی سنگلاخ بنیاد پر رکھی ہوئی ہے (دیکھیے ۱۔ واقعیت اور مشاہدات صفحہ ۱۱۰)

تحلیل و تجزیہ کے زیر اثر ان کے یہاں جزئیات اور تفصیلات پر زور دیا جاتا ہے۔ یہ کلاسیکی فلسفۂ ادبیات کے منافی ہے اور ان ہی جزئیات اور تفصیلات کے سبب غالب کے کلام میں بعض اوقات سہل سے سہل مقام پر

اشکال پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن جیسا کہ رومانی فلسفۂ ادبیات (ROMANTIC CRITICISM) کے مطالعہ کرنے والوں کو علم ہے یورپ کے رومانی شعراء نے کلاسیکی فلسفۂ ادبیات کے خلاف انقلاب برپا کیا اور جزئیات اور تفصیلات کو نہ صرف جائز قرار دیا بلکہ ان کی بہت کچھ شاعری اسی کے زیر اثر ہے۔ اور یہ حقیقت ہے کہ جہاں تک شاعرانہ صداقت POETIC TRUTH کا سوال ہے جزو اور کل دونوں برابر ہیں۔ اگر جزو کو شاعرانہ صداقت کی شدت کے ساتھ محسوس کیا جائے تو اس کی ترجمانی نہ کرنا صداقت کو اس کی وسعت اور اس کی گہرائی سے محروم کرنے کے مترادف ہوگا (دیکھئے :۔ واقعیت اور شاعریت صفحہ ۱۷۶)

غالبؔ کے یہاں نہ صرف یہ کہ خیالات و نظریات کا تجزیہ ملتا ہے بلکہ خود جذبات اور احساسات کا تجزیہ بھی ملتا ہے۔ ایسے مقامات پر غالبؔ نفسیات سے مس رکھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ غالبؔ کی مضمون آفرینی کا سرچشمہ بھی ان کی یہی موشگافی اور دقیق النظری ہے کیونکہ اس سے انھیں نکتہ رسی کا موقع ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالبؔ کے کلام میں ایک قسم کی گہرائی اور عمق ہے۔ کیونکہ وہ صرف سطحی مطالعہ اور مشاہدہ پر اکتفا کرنے کی بجائے نکتہ سنجی اور باریک بینی سے کام لینے کی کوشش کرتے ہیں اور جدت و ندرت کے خزانے لٹا دیتے ہیں۔

اصول و کلیات اخذ کرنے کی عادت سے غالبؔ نے یہ فائدہ

اٹھایا کہ جس مقام پر دوسرا شاعر محض ایک جذباتی کیفیت کا ذکر کر کے آگے بڑھ جاتا ہے، وہاں غالب اس جذباتی کیفیت کی فضا پیدا کر کے اس سے ایک قاعدۂ کلیہ حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور ایسے مقامات پر ان کا لہجہ فلسفیانہ بن جاتا ہے۔

نکتہ سنج، معنی آفریں، جدت طراز، اور ایجاد و ابداع جیسی خصوصیات رکھنے والے شعراء کو اکثر منطقی موشگافی سے استفادہ کرتے دیکھا گیا ہے۔ اور یورپ کے فلسفیانہ شعراء مثلاً جان ڈن اور ان کے تابعین کا تذکرہ گزرا۔ غالب نے جن فارسی شعراء کا زیادہ تتبع کیا وہ اکثر منطقی استدلال کی آمیزش سے نکتہ سرائی کرتے اور ایجاد و اختراع اور معنی آفرینی کے گلہائے رنگا رنگ کھلاتے ہیں۔ طالب آملی۔ عرفی شیرازی۔ ظہوری۔ نظیری۔ بیدل و صائب وغیرہ کے یہاں منطقی استدلال سے خوب خوب کام لیا گیا ہے اور عربی کے متاخرین شعراء کی شاعری تو منطقی استدلال پر ہی مبنی نظر آتی ہے۔ لیکن غالب کے یہاں منطقی استدلال صرف ضرورتاً ہی استعمال کیا گیا ہے شعر منطقی استدلال کی خاطر نہیں بلکہ حسب ضرورت، شعر کی خاطر منطقی استدلال کا استعمال ہوا ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے فلسفہ کی سنجیدگی اور منطق کی کج ادائی کو بھی غزل کی رعنائی میں رنگ لیا۔

فکر غالب کی جدت و ندرت کے پرستار غالب کے اور دیگر شعراء

کے متحد المضمون اشعار کا مقابلہ کر کے غالب کے اشعار کو دیگر شعرار خصوصاً فارسی شعرار کے کلام سے بلند بتایا کرتے ہیں۔ حالانکہ اگر حقیقتاً بلندی و پستی کوئی چیز ہے تو غالب کے متعدد اشعار فارسی شعرار کے اشعار سے کم تر یا پست ضرور ہیں۔ ادھر غالب کی جدت و ندرت کے مخالف، غالب سے پہلے کے شعرار کے اشعار کو غالب کے اشعار کا نقش اول بتا کر غالب پر سرقہ، نقالی یا پستی مضمون کا الزام لگایا کرتے ہیں۔
(دیکھیے :۔ غالب و دیگر شعرا کے ہم مضمون اشعار صفحہ ۲۵)
راقم السطور نے ان دونوں مکاتب خیال کی پُر زور مخالفت کی ہے۔

مصنف کی یہ مخالفت اک سنہری اسپرٹ رکھتی ہے اور اس کا یہ خیال ہے کہ مضمون کی شاعری کے اس محدود تصور نے ہمارے تنقیدی شعور کو از اول تا آخر نقصان پہنچایا ہے۔ دو متحد المضمون اشعار میں ہم یہ دیکھنے لگ جاتے ہیں کہ کس کا مضمون پست اور کس کا بلند ہے اور اس حقیقت سے بے خبر رہتے ہیں کہ ایک شعر اپنے دوسرے متحد المضمون شعر سے کہاں تک مختلف ہے اور کس نے خیال کے کس پہلو پر زور دیا ہے اور کس گوشے کو روشن کیا ہے۔ ہم میں ایک مضمون کے دو مختلف اشعار اور دو مختلف شعرار کو سمجھنے کی وسیع النظری ہونی چاہیے۔ اور سرقہ، چربہ اور نقالی کے الزامات کی تلاش میں سرگرداں نہ رہ کر، بہ یک وقت

سودا - میر - غالب اور مومن وغیرہ کی مابہ الامتیاز خصوصیات کو پہچاننا اور ہر شاعر کے مخصوص میدانِ عمل اور دائرۂ فکر کو سمجھنا چاہیے۔ راقم کو قوی امید ہے کہ قارئین کرام مصنف کے اس مضمون میں سپردِ قلم کئے ہوئے خیالات پر غور و فکر فرمانے کی اور اس نفس مضمون کو صحیح زاویہ PERSPECTIVE سے دیکھنے کی کوشش کریں گے۔

غالب اگرچہ ایک مفکرانہ ذہن اور فلسفیانہ نقطۂ نگہ کے حامل نظر آتے ہیں تاہم ان کے مزاج میں شگفتگی اور صحت مندی کا عنصر بڑی حد تک موجود ہے۔ کلام کے بیشتر حصہ میں ان کی یہ عادت پائی جاتی ہے کہ وہ برائی سے اچھا پہلو اخذ کرتے اور نا امیدی سے امید کی مشعل روشن کرتے ہیں۔ "حسرت مرگ" کے عنوان سے جو مضمون لکھا گیا ہے (صفحہ ۷۶) اس میں غالب کی امید پرستانہ (OPTIMISTIC) طبیعت کو نمایاں اور ان کے کلام پر اس کے اثر کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اسی طرح ان کی ظرافت اور شوخی کو واضح کرتے ہوئے (صفحہ ۲۲۵) اس حقیقت کو نمایاں کیا گیا ہے کہ ان کی شوخی اور ظرافت محض تفادل طبع اور عیش کوشی کا ذریعہ نہیں بلکہ یہ جس طرح ان کے مزاج اور طبیعت کا جزِ لاینفک ہے، اسی طرح ان کے فکر اور ان کے اسلوب کی ایک مختص خاصیت بھی ہے جس سے انھوں نے بہت ہی مفید کام لیا ہے۔

غالب کے کلام میں غنائیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ اسی سے متصل غالب کے الفاظ میں تکرار صوت کا عنوان ہے الفاظ کی آواز سے غالب نے نہ صرف غنائیت کا کام لیا ہے بلکہ اور بھی گوناگوں فائدے اٹھانے کی کوشش کی ہے (دیکھیے/ صفحہ ۲۰۹)

آخر میں رعایت لفظی کے مضمون میں (دیکھیے:۔ صفحہ ۲۵۷) اس حقیقت کو سامنے لایا گیا ہے کہ غالب نے نہ صرف ندرت فکر سے کام لیا بلکہ ندرت فکر کو جدت بیان کے حسین لباس سے مزین کیا۔ غالب کی شاعری کا ایک رُخ تو قدیم روایات غزل کی طرف ہے اور دوسرا ایسی جدت اور اختراع کی سمت ہے جس میں ان کی شخصیت کی انفرادیت اور ان کی علیحدہ روی پوری طرح جلوہ گر ہے۔ مضمون میں اس حقیقت کا تجزیہ کیا گیا ہے کہ غالب کی شخصیت کے زیر اثر روایاتی عناصر بالکل ایک نئے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں اور ان کے زیر قلم رعایت لفظی، افادیت لفظی کا مفید پہلو اختیار کر لیتی ہے۔

تنقید ایک فرد کے زاویہ نظر اور اس کی ذاتی رائے کا اظہار ہے۔ یہ مذہب کی طرح کوئی الہام یا شاعری کی طرح کوئی وجدان نہیں ہے۔ یہ ریاضی یا علوم ہندسہ کی طرح ایک مکمل صداقت (WHOLE TRUTH) نہیں ہے۔ یہ ایک نصف صداقت (HALF TRUTH) ہے۔ ادب کی دنیا میں ایسی نصف صداقتوں کو جوڑ کر ہی زیادہ سے زیادہ وسیع صداقت

حاصل کی جا سکتی ہے۔ "طرزِ غالب" بھی اسی قسم کی ایک نصف صداقت ہے۔ "طرزِ غالب" دراصل مختلف اوقات میں لکھے ہوئے مضامین کا مجموعہ ہے۔ اس لئے کتاب کے مضامین میں باہم کوئی منطقی ربط بظاہر نہیں ہے۔ مضامین میں سے کسی ایک پر بھی نفسِ مضمون پر محیط ہونے کا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا۔ نہ اسلوبِ غالب کے تاریخی ارتقا اور تدریجی منازل کی نشان دہی کی کوشش کی گئی ہے۔ البتہ عملی تنقید کی روشنی میں غالب کے فکر و فن کے چند پہلوؤں کے تجزیہ اور توجیہہ کی کوشش کی گئی ہے۔

ہمارے ملک میں تنقید مغربی تہذیب کے تعلق سے آئی۔ مغربی ادب چونکہ اہلِ نقد و نظر کے سامنے اور ان کے ذہن کے پس منظر میں ہے اس لئے اس سے فائدہ اُٹھایا گیا ہے اور کہیں کہیں مشرق و مغرب کی مشترک اقدار کا باہم تقابل بھی کیا گیا ہے۔

ناممکن ہے کہ میں ان حضرات کا شکریہ ادا کرنے کے فرض سے عہدہ برآ ہو سکوں جنھوں نے "طرزِ غالب" کے مضامین کی قدر دانی فرما کر انھیں بصورتِ کتاب طبع کرانے کے لئے مجھے آمادہ کیا یا جنھوں نے اس کی کتابت پر صحیح اور طباعت میں میری مدد فرمائیں۔

جواں مرگ ود سعد اشرف بھدینہ مرحوم کی محبت میر سعل پر نقش ہے۔ مرحوم قائم، تاباں، سودا اور مومن کے پرستار تھے۔ لیکن غالب کے

بارے میں میرے خیالات سُن کر، انھوں نے ان خیالات کو کتاب کی شکل دینے کی طرف میری توجہ مبذول فرمائی۔ میں جناب عبدالرحمٰن صاحب (جو دیوانِ غالب کا بزبان انگریزی منظوم ترجمہ کر رہے ہیں)، جناب ڈاکٹر شکیل احمد صدیقی ایم۔ اے۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ (ڈی لٹ اسکالر لکھنؤ یونیورسٹی) اور جناب ڈاکٹر لطیف حسین صاحب ادیب ایم۔ اے۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کا نہایت مشکور ہوں جنھوں نے وقتاً فوقتاً اپنی پُرمغز گفتگو سے غالبؔ کے فن کے بہت سے گوشوں کو مجھ پر روشن کیا۔ میں بہت شکر گزار ہوں جناب اکبرالدین صاحب صدیقی ایڈیٹر سب رس (حیدر آباد دکن)، جناب شمس صاحب ایڈیٹر فروغ اردو (لکھنؤ) اور پرنسپل اسلامیہ کالج بریلی، جناب شمشاد حسین صاحب کا جنھوں نے میرے مضامین علی الترتیب (۱) غالبؔ کے اشعار میں تکرار صوت (۲) رعایت لفظی اور غالبؔ (۳) غالبؔ بعد حسرتِ مرگ کو اپنے وقیع غالب نمبروں میں جگہ دے کر میری عزت افزائی فرمائی اور پھر انھیں شامل کتاب کرنے کی اجازت مرحمت فرمائی۔

سب سے زیادہ شکر گزار ہوں میں اپنے عزیز دوست اور بلد ذوالفقار احمد صدیقی ایم۔ اے (ریسرچ اسکالر دہلی یونیورسٹی) کا جنھوں نے اس کتاب کی کتابت کی ساری ذمہ داری اٹھائی اور اپنا بیش بہا وقت دے کر بے لوث دوستی اور ادب نوازی کا ثبوت دیا۔ گر قبول افتد زہے عزّ و شرف

نگینہ: ۳۰ر جولائی ۱۹۷۰ء

محمد عرفان نگینوی

غالب و دیگر شعراء کے ہم مضمون اشعار

وسیع الذہن اور وسیع الفکر شعراء کے اشعار میں ایک قسم کی ہمہ گیری (UNIVERSALITY) اور بالیدگی کی قوت (ELASTICITY) ہوتی ہے۔ علوم و فنون کی ترقی ان کے اشعار کو ایک قلم خارج کرنے کی بجائے ان کے معانی و مطالب کے کچھ اور گوشے روشن کر دیتی ہے۔ نئے اصول اور نئے ڈھنگ سے جب قدیم شعراء کے مطالب بیان کئے جاتے ہیں تو کچھ حضرات متعجب ہوتے ہیں۔ اور سمجھتے ہیں کہ شاید غیر متعلق لفاظت، غیر ضروری موشگافی اور محض منطقی طریقہ کار سے کام لیا جا رہا ہے۔ لیکن جدت طراز ناقدین کوئی غیر فطری عمل نہیں کرتے بلکہ عین ادبی اور فطری اصول سے کام لیتے ہیں۔ ہمہ گیر شعراء کے اشعار انسانی فطرت

اور فطرت کائنات و قانونِ فطرت کا آئینہ ہوتے ہیں۔ انسانی فطرت اور قوانینِ فطرت ہمیشہ یکساں رہتے ہیں۔ اسی لئے غالبؔ جیسے شعراء کے اشعار میں وہ تمام ممکنات موجود ہیں جو کہ آج تک ہمیں معلوم ہیں اور آئندہ معلوم ہوں گے۔ اگر ایسا نہ ہو تو تمام کلاسیکی شعراء کا مستقبل تاریک ہوتا اور آج ان کا وجود MUSEUMS اور ARCHIVES سے باہر نہ ہوتا۔ البتہ وہ شعراء جو کسی مخصوص فلسفہ، کسی خاص نقطۂ نظر، کسی منفرد سیاسی یا اقتصادی تحریک کو سامنے رکھ کر شعر کہتے ہیں وہ اس تحریک اور اس فلسفہ کے خاتمہ کے ساتھ ہی ساتھ ختم ہو جاتے ہیں۔ ان کے کلام میں بہت کم جزو ایسا ہوتا ہے جو باقی رہ سکتا ہے۔

کسی شاعر کی شاعری میں اس کے احساسات، تجربات، مشاہدات نیز دوسرے شعراء اور مصنفین کا مطالعہ سب ہی کچھ شامل ہوتا ہے۔ اس لئے دوسرے مصنفین کے الفاظ، ان کے خیالات نیز دوسرے شعراء کے اشعار کسی شاعر کے بہت کچھ کلام کی بنیاد نیز اس کے طرزِ ادا کا پس منظر ہوتے ہیں۔ چنانچہ غالبؔ کے سلسلہ میں بیدلؔ وغیرہ کا اکثر نام لیا جاتا ہے۔ دوسرے شعراء کے اشعار اگر کسی کلام کا ماخذ یا محرک ہوں تو اس سے اس کے کلام کی وسعت اور عظمت میں کمی نہیں پڑتی۔ کیونکہ تاثرات، تجربات، مشاہدات وغیرہ کے محرکات تو خارجی ہو سکتے ہیں، لیکن شاعر کا فن اس کی اپنی چیز ہوتی ہے۔ اس کا یہی فن ان خارجی محرکات کے اثرات کو ایک نیا رنگ دے دیتا ہے۔

اس طرح اک نئی ترتیب کے قالب میں ڈھل کر وہ تاثرات ایک اور ہی روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ شاعر کا یہ اپنا رنگ اور اس کے کلام کا ہر روپ اپنے ماخذ سے جدا ہی مانا جائے گا۔

غالب کے کلام کے پیچھے فارسی شعرا کی ایک پوری تاریخ ہے۔ تاہم غالب کے اشعار ان کے کلام سے علیحدہ اپنا مقام رکھتے ہیں۔ کیونکہ الفاظ کی تبدیلی اور خیال کے ایک پہلو کی بجائے دوسرے پہلو پر زور دینے سے شاعر مضمون کو اپنا لیتا ہے۔ ایک شاعر کہتا ہے!

(۱) پناہ بلندی و پستی توئی
همه نیستند آنچه هستی توئی

دوسرا شاعر ایک لفظ کی تبدیلی سے ایک نیا مضمون پیدا کرتا ہے:

(۲) پناہ بلندی و پستی توئی
ندانم چہ ای ہر چہ ہستی توئی

شعر ۱ میں شاعر خدا کے بارے میں دعوائے علم رکھتا ہے۔ اس کو معلوم ہے کہ وہ ہستی ہے۔ اس کے سوا ہر چیز نیستی کا درجہ رکھتی ہے۔ اس شعر میں بندہ کی بندگی میں اتنی عاجزی نہیں جتنی کہ دوسرے شعر میں ہے جس میں کہ شاعر کہتا ہے اے خدا تو نہ جانے کیا ہے۔ بس تو جو کچھ ہے خود ہے۔ ایک پہلو کی بجائے دوسرے پہلو پر زور دینے سے ایک نیا ہی مضمون پیدا ہو گیا۔ اب ہم ہرگز یہ نہیں کہہ سکتے کہ شعر ۲ شعر ۱ ہی کا چربہ ہے۔ یہ چربہ وغیرہ جیسے الفاظ تنقید کے نہیں بلکہ مشاعرے کے بعد مشاعرہ کی داد بھی ایک قسم کی تنقید ہے۔ تاہم وہ اس تنقید سے بنیادی

طور پر مختلف ہے جس میں ناقد کو کلام پر ایک سے زیادہ بار اور کئی طرح سے غور و فکر کرنے کا موقع ملا ہو)

اسی طرح بیدلؔ کہتے ہیں:

دل آسودۂ ما شورِ امکاں در قفس دارد
گہر دزدیدہ است ایں جا عنانِ موجِ دریا را

غالبؔ لکھتے ہیں:

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا   گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

غالبؔ نے لفظِ شوق استعمال کر کے ایک دوسرا ہی مضمون چھیڑ دیا۔ چنانچہ تقریباً اسی مضمون کا دوسرا شعر بھی ہے۔ غالبؔ کے یہاں مضامین تو مکرر آتے ہی رہتے ہیں، چنانچہ یہ مضمون بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ دوسری جگہ فرماتے ہیں:

(۲) ہے بہ چشمِ تر میں حسرتِ دیدار ہے نہاں   شوقِ عناں گسیختہ دریا کہیں جسے

دوسرے شعر میں بھی غالبؔ کے سامنے بیدلؔ ہی کا شعر معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ دونوں لفظ عناں سے گہر کا تصور بھی پس منظر میں ہے جو کہ لفظِ چشم کی ضرورت سے بہ لحاظِ رعایتِ لفظی بھی ذہن میں آ سکتا ہے۔ تاہم اس شعر کا مضمون بیدلؔ کے مضمون سے کچھ اور بھی بُعد لئے ہوئے ہے۔ دراصل غالبؔ بیدلؔ کے مضمون کا نہیں، بلکہ اس کی قدرتِ کلام اور ندرتِ اسلوب کا تتبع کر رہے ہیں۔ اس لئے غالبؔ کے اس شعر کو بیدلؔ کا مرہونِ منت سمجھ کر ثانوی حیثیت دینا ناانصافی اور

"بے ادبی" ہے یہی فیصلہ غالب کے ان اشعار پر بھی صادر آتا ہے جو وقتاً فوقتاً دوسرے شعراء سے ماخوذ ہونے کی خطا میں کلام غالب کی ایک زبردست خامی سمجھے گئے ہیں۔ چنانچہ میرے نانا مرحوم قاضی ظہور الحسن صاحب ناظمؔ (وظیفہ یاب دولت آصفیہ) اکثر مجھ سے کہتے تھے کہ بھئی تمہارے غالب کے یہاں بجز دوسرے شعراء کے اشعار کی نقل اور ترجمہ کچھ بھی نہیں ہے — میں جانتا تھا کہ اس میں ان کی طبیعت کے طنز و مزاح کو بھی دخل تھا، تاہم اس قسم کے خیالات چند ایسی رایوں کی نمائندگی کرتے ہیں جن کا درست کیا جانا لازم ہے۔ غالب کے کلام کے مطالعہ کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ لفظ شوق ان کے یہاں مستقل طور پر مخصوص معنوں میں استعمال ہوتا چلا گیا ہے۔ چنانچہ اس قسم کے اشعار میں غالب نے کسی خاص لفظ یا کسی خاص پہلو سے ایک اپنا الگ ہی مضمون پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جس کا محرک دوسرے شاعر کا شعر ضرور ہے، لیکن غالب کا شعر اس کا "چربہ" ہرگز نہیں۔

اردو شاعری میں مترادف اشعار کی تعداد کثیر ہے۔ ہم مضمون اشعار کے وجود نے ایک عجیب تصور کو جنم دیا ہے۔ یہ تصور ہے "مضمون کی شاعری کا"۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اہلِ تنقید جا بجا کسی شاعر کے تذکرے کے سلسلے میں دوسرے شعرا کے ہم مضمون اشعار نقل کیا کرتے ہیں اور زور اس پر دیتے ہیں کہ فلاں شعر کا مضمون بلند ہے، فلاں کا مضمون کم درجہ کا ہے۔ اور اس پر زور

نہیں دیتے ہیں کہ فلاں شعر باوجود ہم مضمون نظر آنے کے اسلوب، لفظ، نظر اور فن کے لحاظ سے ایک مختلف شعر ہے نہ کہ محض مترادف۔ لیکن اس میں کسی کا قصور نہیں۔ قصور روایات کا ہے۔ اردو شاعری میں فارسی سے مستعار (یہ مستعار ذخیرہ اردو روایات کے زیرِ اثر ایک مختلف اور آزاد حیثیت بھی حاصل کرچکا ہے، اس کا تذکرہ کہیں اور آجائے گا) ایسے مصطلحات اور الفاظ کا ذخیرہ ہے جن کے پیچھے مذہبی، تاریخی، نیز ثقافتی روایات ہیں۔ ان الفاظ میں ایک قسم کی باہمی رعایت اور مراعت پیدا ہوگئی ہے۔ شیخ و برہمن۔ میخانہ و مدرسہ۔ بت خانہ و مسجد۔ کعبہ و کلیسا۔ خدا و بت۔ دیر و حرم۔ جفا و وفا۔ زلف و زنجیر۔ خضر و چشمۂ حیواں۔ طور و موسیٰ وغیرہ جیسے الفاظ ذہن میں آتے ہی طبیعت زود فہموں کے زیرِ اثر اپنی رعایت و مراعت کے لحاظ سے شعر کے سانچے میں ڈھلتے چلے جاتے ہیں۔ ان میں جتنی فکری صلاحیت ہوتی ہے وہ شاعر کی ذرا سی بھی کوشش کے ذریعہ اُبھر آتی ہے اور اس میں شاعر کی اپنی صلاحیت بھی کافی حد تک اثر انداز ہوتی ہے لیکن فکر کا روایاتی پہلو جو ان الفاظ میں پہلے سے موجود ہوتا ہے وہی غالب رہتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم مضمون اشعار کی تعداد بڑھتی جاتی ہے۔ ہاں شاعر کے فن اور اسلوب کے لحاظ سے ان مضامین میں رکاوٹ، پابندی، عمومیت یا خصوصیت پیدا ہوتی چلی جاتی ہے۔ اسی لئے اہلِ نقد و نظر ہمیں یہ بتائے چلے جاتے ہیں کہ ہم مضمون و مترادف اشعار میں فلاں بلند اور فلاں کم درجہ کا ہے۔

اس بات کے کہنے کا موقع ہی نہیں آتا کہ فلاں شعر بادی النظر میں اور کی شاعری کے پیدا کردہ غلط اور غیر صحت مندانہ کے سبب ہم مضمون لگتا ہے، ورنہ مختلف اور علیحدہ ہی ایک شعر ہے۔ غالبؔ کے سلسلہ میں بہت سے ناقدین نے یہی طریقہ برتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ غالبؔ کے یہاں اس بات کی گنجائش ہو کہ یہ کہا جائے کہ اس کے اکثر اشعار اپنے نام نہاد ہم مضمون اشعار سے متراد ف نہیں بلکہ مختلف ہیں۔ فرق مضمون کی بلندی یا پستی کا نہیں، بلکہ نقطۂ نظر کی تبدیلی، اسلوب کی ندرت اور فکر کی جدت کا ہے۔ ذیل میں وہ اشعار دیے جاتے ہیں، جنھیں غالبؔ کے اشعار کا اصل یا نقش اول مانا گیا ہے۔ (مجھے اس سے اختلاف ہے) سعدیؔ فرماتے ہیں:

یا وفا خود نبود در عالم ۔۔۔ یا مگر کس دریں زمانہ نکرد

غالبؔ کہتے ہیں:

دہر میں نقشِ وفا وجہ تسلی نہ ہوا ۔۔۔ ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

سعدیؔ کو وفا کے وجود سے انکار ہے۔ یا تو وفا دنیا میں تھی ہی نہیں یا کسی نے اس جذبہ کو برتا ہی نہیں۔ غالبؔ کو وفا کے وجود سے انکار نہیں۔ ان کا تو یہ شکوہ ہے، وفا میں اصلیت اور معنویت نہیں۔ دنیا کی وفا بے روح سی کوئی شے ہے۔ اس لئے تسلی بخش نہیں۔ دنیا کی وفا میں ظاہر داری کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ اس شعر میں سماجی تنقید کا پہلو ہے۔ یہ محض معاملات عشق ہی کو

نہیں بلکہ معاشرہ کی ایک تصویر بھی پیش کرتا ہے۔

خسرو فرماتے ہیں:

نیست عمر دراز عاشقاں گر — شبِ ہجراں حسابِ عمر گیرند

غالب کہتے ہیں:

کب سے ہوں کیا بتاؤں جہانِ خراب میں — شبہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

خسرو نے شب ہائے ہجراں کے سبب عاشقوں کی عمر کے دراز ہونے کو تحسینًا (نہ ہے) یا طنزیہ طور پر لکھا ہے لیکن غالب نے کب سے ہوں۔ کیا بتاؤں جہانِ خراب میں۔ یہ کہہ کر طویل معائب کی ایسی تصویر کھینچی ہے جس کے ذریعہ لاچارگی اور بے بسی کے جذبات و احساسات پیدا ہوتے ہیں۔

مندرجہ بالا مثالوں سے ہمیں یہ ثابت کرنا مقصود نہیں کہ غالب کے اشعار خسرو یا سعدی سے کم نہیں، یا اُن سے بھی بلند تر ہیں۔ یہ تو ہمارے سوچنے پر منحصر ہے۔ اگر ہم دور تک دیکھنے والے ہیں تو ہم بظاہر معمولی اشعار میں بھی غیر معمولی پہلوؤں کو محسوس کر سکتے ہیں، اس لئے مضمون کا کم ہونا یا بلند ہونا اضافی اصطلاحیں ہیں لیکن ہم تو یہ کہہ رہے ہیں کہ غالب، سعدی و خسرو وغیرہ سے ہٹ کر بالکل اپنا منفرد خیال اور مخصوص فکر پیش کر رہے ہیں۔ غالب کے اشعار سعدی و خسرو کے اشعار سے صرف اس قدر علاقہ رکھتے ہیں کہ تاریخی لحاظ سے انھوں نے چند وہ الفاظ غالب

سے پہلے استعمال کئے جو غالب نے خود بھی اپنے اشعار میں برتے ہیں اور بس، ورنہ ان کے اشعار غالب کے اشعار سے اور غالب کے اشعار اُنکے الفاظ سے بالکل مختلف ہیں۔ چند مثالیں اور بھی ملاحظہ ہوں۔ خسرو کا شعر ملاحظہ کیجئے:

اے گل چو آمدی ز زمیں گو چگونہ اند　　　آں روئے ہا کہ در تہہ گرد فنا شدند

میر تقی میر کا شعر دیکھئے:

ہر قطعۂ زمیں پر ٹک گاڑ کر نظر کر　　　لاکھوں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنا ہے

اب غالب کا شعر بھی پڑھئے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں　　　خاک میں کیا صورتیں ہونگی کہ پنہاں ہو گئیں

خسرو نے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ گل جیسی شکلیں گرد فنا کی تہہ میں جا سوئیں۔ میر تقی میر نے فطرت کے طریقہ کار PROCESS OF NATURE کو اُجاگر کیا ہے کہ یہ جو پھول ہم دیکھ رہے ہیں اس تخریب کی تعمیر ہیں جو کہ پیوند زمین ہو گئیں۔ لیکن غالب نے بات کو دو طرح پیش کیا ہے:

(۱) لالہ و گل میں وہ تمام صورتیں جلوہ گر ہیں، جو خاک میں پنہاں ہو چکی ہیں، بہت سی ایسی ہیں جنھیں فطرت بعد کو معرض وجود میں لا ہی نہیں سکتی۔

(۲) اللہ اکبر کیا کیا، اور کیسی کیسی حسین و جمیل صورتیں پیوند خاک ہو گئیں۔

اسی طرح تینوں اشعار میں تین مختلف باتیں کہی گئی ہیں۔ اس لئے ایک جیسی شکل و ہیئت کے اشعار کو ایک دم ہم مضمون سمجھ لینا ایک تنقیدی خامی کے امکان سے خالی نہیں۔

چناں چہ مندرجہ ذیل اشعار کو ہم معنی سمجھا گیا ہے۔ اور نتیجہ یہ نکالا گیا ہے کہ غالب نے تھوڑے سے تصرف سے بنز ایک خاص ترکیب سے مضمون کو بلند ترین مقام پر پہنچا دیا ہے۔ یہ شعر حافظ کا ہے:

آفریں بر دلِ نرم تو کہ از بہرِ ثواب   کشتۂ غمزۂ خود را بنماز آمدۂ

یہ شعر غالب کا ہے:

کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ   ہائے اُس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

بلاشبہ حافظ کا شعر زیادہ بلند ہے۔ جہاں تک مماثلت کا تعلق ہے، طنز دونوں میں ہے۔ حافظ نے آفریں بر دلِ نرم کہہ کر، اور غالب نے زود پشیماں کہہ کر طنز پیدا کیا ہے۔ حافظ کے کشتۂ غمزۂ خود میں رمزیت اور کنایت زیادہ ہے اس میں تصوف کی لگاوٹ ہے اس لئے اگر بلندی اور پستی کی اصطلاحات استعمال کی جائیں تو بلندی حافظ کے شعر میں زیادہ ہے۔ لیکن دونوں اشعار میں مماثلت سے زیادہ اختلاف کے پہلو نمایاں ہیں۔ حافظ محبوب کی اس نرم دلی (طنزیہ) پر آفریں کہہ رہا ہے کہ وہ قاتل ہونے کے بعد خود اپنے مقتول کی نماز پڑھنے آیا ہے۔ گویا اس قاتل سے توقع ہے کہ نرم دلی کے سبب آئندہ بھی اپنے مقتولین کی نماز پڑھا کرے گا۔ لیکن غالب کی خوش قسمتی یا بدقسمتی تو دیکھئے کہ ان کا قاتل تائب ہوا بھی تو کب؟ عاشق کے قتل کے بعد۔ کیا یہ زود پشیماں اِس سے قبل تائب نہ ہو سکتا تھا، مانا کہ اب اس کے ہاتھ سے کوئی قتل نہ ہو سکے گا۔ کیوں کہ وہ تائب ہو گیا، لیکن اپنے عاشق

کے قتل کے بعد۔

عرفی لکھتا ہے:

نالہ می کشم از درد تو گاہے لیکن تا بلب می رسد از ضعف نفس میگردد

غالب کا یہ شعر اس کے شعر کے ہم معنی سمجھا گیا ہے:

نالے عدم میں چند ہمارے سپرد تھے جو واں نہ کھنچ سکے سو وہ یاں آ کے دم ہوئے

غالباً اس شعر میں لفظ نالہ اور اس سے بڑھ کر لفظ دم (نفس کیلئے رعایت لفظی) سے یہ خیال پیدا ہوا ہوگا کہ غالب کا شعر عرفی کے شعر کے مترادف ہے۔ ورنہ نفس مضمون میں مماثلت تشابہ کو بھی موجود نہیں۔ عرفی کہتا ہے کہ وہ درد میں شاذ ہی نالے کرتا ہے، کیونکہ اگر کبھی نالہ کرتا بھی ہے تو بسبب ضعف کے وہ نالہ بھی سانس ہی میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ غالب اس کے برعکس کہتا ہے کہ اس کی قسمت میں تو عدم سے نالے لکھے ہوئے تھے۔ کچھ نالے عدم میں بھی کھینچنے پڑے، جو وہاں نہ کھینچ سکے وہ عالم وجود میں آ کر دم کرنے پڑے۔ اس شعر میں غالب نے بڑے فکر سے کام لیا ہے۔ یہ مضمون اُن کے ناکردہ گناہوں کی سزا سے متاثر ہے۔ عدم میں نالوں کا سپرد ہونا اور قبل از وجود ہی بدقسمت مظلوم و مقہور ہونے کے تصور کو انھوں نے بڑی صفائی کے ساتھ اس خط میں لکھا ہے جو کہ یوں شروع ہوتا ہے:

"سنو عالم دو ہیں"

انھوں نے لکھا ہے کہ وہ خود کو ان مظلوم و مقہوروں میں سے سمجھتے ہیں جو کہ عدم کے

گناہوں (ناکردہ گناہوں) کی سزا کو بھگتنے کے لئے عالم وجود میں آئے ہیں۔
اس شعر کا نفسِ مضمون غالب کے فلسفۂ جبر و قدر کے ایک پہلو کو لئے ہوئے ہے۔
نیز یہ بھی یاد رہے کہ غالب کے یہاں لفظِ عدم طرح طرح سے کئی بار ملتا ہے اور عدم کے بارے میں بھی وہ کوئی خاص تصوّر لئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس شعر میں تو عرفی یا کسی اور کے کلام کی جھلک تک نہیں ہے، یہ تو غالب کی آپ بیتی کا مظہر ہے۔

شرف قزوینی کا شعر ہے:

هست صد منت بجان از غیبت بد گو مرا | چوں باین تقریب می آرد بیاد او مرا

غالب کا شعر ہے:

گرچہ ہے کس کس برائی سے ولے با ایں ہمہ | ذکر میرا مجھ سے بہتر ہے کہ اس محفل میں ہے

شرف کے شعر سے بادی النظر میں ظاہر ہے کہ شاعر ارادی طور پر ایک نئی بات کہنے جا رہا ہے اور خود شاعر کو اس کا احساس ہے، جہاں وہ بدگو کا بھی شکر گزار ہے (مصرعِ اول) کہ وہ اس بہانے سے محبوب کو اس کی یاد تو دلا دیتا ہے۔ غالب کے شعر میں آمد، ابہام اور ایک غیر محسوس شعوری سی فضا ہے۔ غالب کو خود اپنے ذکر پہ رشک ہے کہ وہ محبوب کی محفل میں ہے تو یہی (مصرعِ ثانی) بالکل دو مختلف باتیں ہیں۔ شرف کے شعر میں رشک کا غیر شعوری احساس بھی نہیں۔ غالب کے شعر میں یہی خاص اور نادر بات ہے کہ اس کو اپنے ذکر پر بھی رشک ہے۔

میرؔ نے لکھا ہے :

عشق کی سوزش نے دل میں کچھ نہ چھوڑا کیا کہیں　　　لگ اٹھی یہ آگ ناگاہی کہ گھر سب پھنک گیا

غالبؔ نے لکھا ہے :

دل میں شوقِ وصل یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

یہ بات تو صاف ہے کہ اپنا شعر کہتے وقت غالبؔ کے سامنے یہ شعر رہا ہوگا۔ لیکن اسی کے ساتھ یہ بھی اغلب ہے کہ غالبؔ نے اس شعر کی چند خامیوں کو بھی نوٹ کیا۔ سب سے پہلے تو یہ کہ تغزل اور نغمگی (جو کہ غالبؔ کے کلام کی مختص خصوصیات ہیں) کے لحاظ سے غالبؔ کی ردیف "جل گیا"، میرؔ کی ردیف "پھک گیا" سے زیادہ مترنم ہے۔ لعبدازاں یہ بھی کہ "کچھ نہ چھوڑا" اور "سب پھک گیا" سے ایک عمومیت پیدا ہو گئی ہے جس سے کہ نشتریت میں زبردست کمی پڑ گئی۔ غالبؔ نے آتشِ غم و سوزِ عشق کے پیدا کردہ نقصانات کی حد مقرر کر کے مضمون کو تازگی اور جدت و ندرت عطا فرمائی۔ دلِ عاشق میں شوقِ وصل و یادِ یار کا موجود ہونا ایک لازمی بات ہے لیکن سوزِ غم کی آتش زدگی، معاذ اللہ کہ اس کے اثر سے دل میں شوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہ رہی نقصانِ عظیم کا یہ تصور DESTRUCTION OF VALUE میرؔ کے شعر میں مفقود ہے۔ یاد رہے کہ نقصانِ عظیم کا تصور المیہ TRAGEDY کا جزو لازم ہے، اس لئے غالبؔ کے شعر میں مضمون بھی بدل گیا اور اس کی تاثیر بھی۔

ہمراہا آن نے ترا ہاتھ جن نے دیکھا زخم
شہید ہوں میں تری تیغ کے لگانے کا (میرؔ)

غالبؔ نے اس طرح کہا ہے:

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں؟

میرؔ کے مصرع اول میں جو کچھ رمزیت و کنایت تھی، وہ ان کے مصرع دوم سے بالکل زائل ہوجاتی ہے۔ گویا تاثیر و اثر کے لحاظ سے مصرع دوم اوّل کا تضاد ہے لیکن غالبؔ کے مصرع اول سے مصرع دوم کے لئے اشتیاق پیدا ہوتا ہے۔ مصرع دوم سے مصرع اول کی رمزیت اور کنایت میں اچانک بے انتہا اضافہ ہوجاتا ہے نیز کہیں اور کیوں کے استفہام سے ایک وہ کیفیت پیدا ہوتی ہے جس کو شاعری کے فطری اثر سے تعبیر کیا گیا ہے۔ پھر اس شعر میں غالبؔ کے مخصوص مضمون رشک کی بھی جھلک ہے۔



غالب کے چند استعارات

مکرر اور لوٹ لوٹ کر آنے والے الفاظ، استعارات اور مضامین کسی مخصوص خیال، جذبہ یا احساس کے کئی پہلو اور متعدد زاویے پیش کرتے ہیں اور اس تصور کو سامنے لاتے ہیں جو نسبتاً حاوی اور جاری و ساری ہوتا ہے۔ ایسے الفاظ اور اس قسم کے مضامین کے مطالعے سے فن کار کے ذہن اور اس کے تخیل کے طریقۂ کار کا اندازہ ہوتا ہے۔ غالب کے کلام کی عام خصوصیت یہ ہے کہ ان کے یہاں متعدد ایسے الفاظ، استعارات اور مضامین ملتے ہیں جو مکرر اور بار بار لوٹ کر آتے ہیں۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ غالب کے کلام کے پس منظر میں ایک باقاعدگی METHOD اور مقصدیت موجود ہے جو ان کے اشعار کی رنج، الفاظ کی نشست و برخاست مخصوص الفاظ اور استعارات کے استعمال اور مضامین کے انتخاب کی ذمہ دار ہے۔

پرتو۔ انجم۔ مہر و ماہ۔ آفتاب۔ برق۔ بجلی۔ سفیدی۔ نور۔ آگ۔ آتش۔ نار۔ شعاع۔ شمع۔ شعلہ۔ چراغاں۔ شرر۔ تجلی، چراغ وغیرہ الفاظ سے ہمیں بار بار سابقہ پڑتا ہے ان کی ضد کے بطور ظلمت اندھیرا، سایہ، شب وغیرہ سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے۔ غرضکہ ایک قبیل کے لفظ وہ جو بنیادی طور پر نور۔ روشنی، آگ، یا گرمی وغیرہ کے مظہر ہیں مثلاً جمال یار کی خیرگی کو نظارہ سوز کہا ہو:

جب وہ جمال دل فروز صورت مہر نیم روز
آپ ہی نظارہ سوز، پردے میں منہ چھپائے کیوں

ناکامیٔ نگاہ ہے برق نظارہ سوز
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

مندرجہ بالا اشعار میں ہم نے دیکھا کہ شاعر کے ذہن میں بنیادی تصور "آتش" کا ہے جو لفظ "سوز" سے ظاہر ہے۔ کیوں کہ آتش میں روشنی۔ آگ اور گرمی تینوں ہی موجود ہیں۔ جمال یار کا یہ آتشیں تصور لفظ آتش اور اس سے متعلقہ الفاظ کو ایک مرکزی حیثیت بخشتا ہے۔ خاص طور پر اس لئے بھی کہ آتش ایک طرف جمال یار، اور خوئے یار سے ملتی جلتی سی ایک شے ہے ؎

ملتی ہے خوئے یار سے نار التہاب میں
کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں

بلکہ بعض اوقات محبوب کی تند خوئی، شعلۂ برق کی تندی سے بھی بڑھ جاتی ہے ؎

نہ شعلے میں یہ کرشمہ، نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخ تند خو کیا ہے

دوسری طرف آتش طرح طرح سے خود عاشق کی متعدد کیفیات کی مظہر ہے:

آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
سرگرم نالہائے شرر بار دیکھ کر

آتشکدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے
اے وائے اگر معرضِ اظہار میں آوے

ہے ننگ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو
ہے عارِ دل نفس اگر آذر فشاں نہیں

لپٹنا پرنیاں میں شعلۂ آتش کا آساں ہے
و لے مشکل ہے حکمت دل میں سوزِ غم چھپانے کی

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں
سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

لفظ آتش کے ساتھ اسی سے متعلق وہ الفاظ آتے ہیں جو آتش کے چھونے یا آتش سے جلنے کے اثرات کو پیش کرتے ہیں سہ

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

میں عدم سے بھی پرے ہوں، ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

برنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگِ بے تابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک طپیدن پر

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت!
نقش پا میں ہے تپِ گرمیٔ رفتار ہنوز

آگ کے سامنے انسان بے بس ہوتا ہے۔ اس کا لگانا دشوار اور بجھانا دشوار تر ہے:

عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالبؔ — کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

یہ تو تھی آتشِ فروزاں۔ اس کا دوسرا پہلو آتشِ خاموش ہے ؎

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا — آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

مومنؔ نے کہا تھا ؎

اُس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک — شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

مومنؔ نے صرف اس قدر اشارہ کیا کہ ایک مغنی کی آواز میں شعلہ سا ہوتا ہے۔ غالبؔ نے ایک قدم آگے بڑھایا اور یہ بتایا کہ شعلۂ آواز کی کیا فلسفیانہ اہمیت ہو سکتی ہے ؎

ڈھونڈے ہے اس مغنیِ آتش نفس کو جی — جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

آتشِ خاموش کے ساتھ ہی طبیعت اس طرف مائل ہوتی ہے کہ جلتی ہوئی آگ کو بجھائے جانے سے ایک عبرت ملتی ہے ؎

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اُٹھتی ہے صدا — ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے

مغنیِ آتش نفس کی صدا سے غالبؔ نے جلوۂ برقِ فنا کی تعلیم حاصل کی تھی۔ تابِ رخِ یار کو آتش تصور کر کے اس بات کا ماتم کیا ہے کہ ؎

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر — جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

یہی خیال اس طرح دہرایا ہے ؎

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں — ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

ناتمامی کا دوسرا پہلو بھی ملاحظہ ہو ؎

اس شمع کی طرح سے جس کو بجھا دے کوئی
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغ ناتمامی

آگ جلنے سے دھواں ہوتا ہے جو اگرچہ خود آگ ہی سے پیدا ہوتا ہے لیکن آگ سے دور بھاگتا ہے۔ پھر یہ کہ دھوپ اور سایہ میں ایک قسم کی قربت ہے ؎

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

آتش ہی کا تصور شمع و شرار اور شعلہ میں بھی مشترک ہے۔ شمع یا اس کا شرر یا شعلہ ایک طرف تو بجائے خود ایک خوبصورت اور معنی خیز علامت SYMBOL ہے۔ دوسری طرف محبوب کے روئے نگار اور چمن کے لالہ و گل کی انگاریت سے بھی قربت رکھتا ہے ؎

رُخِ نگار سے ہے سوزِ جاودانیٔ شمع
ہوئی ہے آتشِ گل آبِ زندگانیٔ شمع

گدازِ شمع، غمِ جاں گداز سے قریب تر ہے ؎

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہلِ بزم
ہو غم ہی جاں گداز تو غمخوار کیا کریں

شمع کا سرتاپا شعلہ ہونا تپِ عشق سے مشابہت رکھتا ہے ؎

وہ تپِ عشق تمنا ہے کہ پھر صورتِ شمع
شعلہ تا نبضِ جگر ریشہ دوانی مانگے

لفظ گداختہ اور فروغ کا شمع سے لفظی نیز معنوی تعلق ہے ؎

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

شمع آغازِ شام میں روشن کی جاتی ہے اور سحر ہونے تک اس پر خدا جانے کیا

کچھ نہ گزر جاتا ہے۔

غم ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غالبؔ نے نفس کو شرر بار تو کہا ہی ہے۔ اس لئے نفس کو شمع سے بھی کچھ نہ کچھ تو مشابہت ہوئی۔ پھر لفظ سیہ خانہ کا مطلب وہ گھر جو تقاضائے شمع رکھتا ہو، ان سب باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے شمع اور اسی سے متعلق لفظ چراغ کا استعمال ملاحظہ ہو۔

نفس قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا
گر نہیں شمع سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

شمع دراصل رقصِ شرر ہے۔ رقص اور پھر شرر کا رقص ایک قلیل المدت شے کو کس قدر مختصر کر دیا ہے۔

یک نفس مہلت نہیں فرصتِ ہستی غافل
گرمیِ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

کسی خاموش چیز مثلاً تصویر کی خوبی بعض اوقات یہ کہہ کر بیان کی جاتی ہے کہ گویا ابھی بات کرنے لگے گی، اس کی خاموشی میں بھی ایک گفتگو کا عالم ہوتا ہے۔ خاص طور پر یہ بات تصویر کی بولتی ہوئی آنکھوں کے بارے میں کہی جاتی ہے۔ اب اگر آنکھوں میں سرمہ کی کیفیت سے جان ڈالی گئی ہے اور سرمہ کو دھوئیں سے تشبیہہ دی جاتی ہے تو دھوئیں کے وجود کے لئے ایک شعلہ کا وجود بھی ضروری ہو جاتا ہے۔

چشم خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے

جس طرح آتشِ فروزاں کے ساتھ غالبؔ نے آتشِ خاموش کا بھی مطالعہ کیا تھا اسی طرح شمع فروزاں کے ساتھ شمع کشتہ اور شمعِ خاموش کی تصویریں بھی سامنے آتی ہیں

آگ پانی سے بجھائی جاتی ہے تو اس میں سے صدا نکلتی ہے ؎

آگ سے پانی میں بجھتے وقت ہوتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے

اسی طرح جب شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے، اور شاعر اس سے بھی نتیجہ نکالتا ہے ؎

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

شمع خود تو پوری طرح جل چکنے کے بعد بجھ جاتی ہے، لیکن اگر بجھا دی جائے تو ظاہر ہے کہ اس کا جلنا ناتمام رہ جائے گا ؎

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی

شمعِ خاموش کی دل گداز تصویر ملاحظہ ہو ؎

ظلمت کدہ میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خموش ہے

برق کا تصوّر بھی شمع اور چراغ سے منسلک ہے لیکن برق کے تصوّر میں چند پہلو مخصوص ہیں۔ (۱) یہ ایک خیرہ کن روشنی کی چمک ہے ؎

ناکامیِ نگاہ ہے برقِ نظارہ سوز   تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

(۲) یہ ایک ایسی قلیل المدت روشنی ہے جو پلک جھپکنے میں جل کر بجھ جاتی ہے۔

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

(۳) برق کے ساتھ ویران سازی کا تصور بھی شامل ہے ؂

رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے

انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

(۴) خون کے دوڑنے پھرنے اور برق کی سیمابی میں بھی ایک علاقہ ہے ؂

کارگاہِ ہستی میں لالہ داغ ساماں ہے

برقِ خرمنِ راحت خونِ گرمِ دہقاں ہے

سرعت، تیزی اور خیرگی کے تصور کو صاعقہ، شعلہ اور سیماب سے بھی پیش کیا ہے:

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم   آنا ہی سمجھ میں مری آتا ہی نہیں گو آئے

اسی تصور کو کچھ اور شدت کے ساتھ ذیل کے شعر میں ملاحظہ کیجئے:

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا

بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

شعاع اور پرتو کے الفاظ بھی شعلہ و شمع برق و شرر کی قبیل کے الفاظ ہیں جو بڑے لطیف اور باریک معانی کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ غالب کے سلسلے میں یہ بات مستقل طور پر دھیان میں رکھنے کے قابل اور راموی کی مثال ذہن میں رکھنے

کے قابل ہے۔ یہ مندرجہ بالا جتنے الفاظ اور ان کی مثالیں دی گئیں ہیں اور جتنے الفاظ کی مثال آئندہ دی جائے گی اُن سب کے استعمال کا مکمل ادبی اور منطقی جواز شعر میں موجود ہے۔ مثلاً شعاع کے لئے لفظ تار جوازاً موجود ہے ؎

بہ طوفاں گاہ جوشِ اضطراب شام تنہائی
شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر تارِ بستر ہے

پرتو کا لفظ شعاع کے لفظ سے قدرے مختلف ہے۔ شعاع روشنی کی اک لکیر ہے اسلئے اس کے لئے تار کے لفظ کا التزام کرنا پڑا۔ لیکن پرتو شعاع سے زیادہ وسیع معنی لئے ہوئے ہے، اس لئے پرتو کا لفظ شعر کے نفسِ مضمون پر حاوی ہے ؎

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

نظر کا لفظ پرتو کے معنی سے تجنیس رکھتا ہے کیونکہ پرتو بھی بہر حال شعاع ہی کا دوسرا روپ ہے۔ اور نظر کے معنوں میں بھی تارِ نظر کا پہلو مستور ہے۔ پرتو اگر نور کا عکس ہے تو اسے نقشِ خیالِ یار کے لئے ضرور استعمال کیا جا سکتا ہے، کیوں کہ نقش بھی ایک عکس یا پرتو ہی ہوتا ہے ؎

ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا

پرتو کے لئے نظر کا التزام تھا، شعاع کے لئے نگاہ کا۔ نظر اور نگاہ میں بھی وہی فرق ہے جو پرتو اور شعاع میں ہے ؎

ہم اور وہ بے سبب رنج ۔ آشنا دشمن کہ رکھتا ہے
شعاعِ مہر سے تہمت نگہ کی چشمِ روزن پر

روزن میں سے سورج کی شعاعیں گزرتی ہیں تو بہت سے چمکدار ذرے رقص کرتے نظر آتے ہیں ۔ ان ذرّوں کو اجزائے نگاہ آفتاب کی خوبصورت ترکیب کے ذریعہ پیش کیا ہے ؎

ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہِ آفتاب
ذرّے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں

شعاعِ آفتاب کی شاہراہوں میں اُڑتے ہوئے ذرّے عاشق کو خود اپنی خاک کے ذرّوں کی یاد دلاتے ہیں ؎

ہر ایک ذرّۂ عاشق ہے آفتاب پرست
گئی نہ خاک ہوئے پر ہوائے جلوۂ ناز

ذرّہ اور سورج میں عرض و جوہر کا سا تعلق نظر آتا ہے ؎

ہے تجلّی تری سامانِ وجود
ذرّہ بے پرتوِ خورشید نہیں

اگر ایک طرف پرتوِ آفتاب کا بار بار ذکر آتا ہے، تو سایہ کا تصوّر بھی اسی کا دوسرا رُخ ہے ؎

اے پرتوِ خورشیدِ جہانتاب ادھر بھی
سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

اسی طرح شبنمستان کا خیال آنا بھی خورشید کے ساتھ ایک مکمل تصویر کے

دونوں رخ پیش کرتا ہیں ؎

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتو خورشید عالم شبنمستاں کا

سورج بجائے خود ایک درخشندہ و درخشاں چیز ہے لیکن اس کی اہمیت اس میں ہے کہ اس کی تابش پورے جہان کو منوّر کرتی ہے اور وہ روزانہ ایک نئی آب و تاب کے ساتھ روشن نظر آتا ہے ؎

لوگوں کو ہے خورشید جہانتاب کا دھوکا
ہر روز دکھاتا ہوں میں اک داغ نہاں اور

اس سے قبل بھی ہم "خورشید جہان تاب" کو ذیل کے شعر میں دیکھ چکے ہیں یہی تکرار اور ایک طرح کے الفاظ کا اعادہ غالب کے طریقۂ کار، باقاعدگی اور مقصدیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ وہ شعر یہ تھا ؎

اے پرتو خورشید جہانتاب ادھر بھی　　سائے کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

ایک جگہ مہ کو خورشید جمال بتلا کر اُسے بدر پر ترجیح دی ہے ؎

حسن مہ گرچہ بہنگام کمال اچھا ہے　　اس سے میرا مہ خورشید جمال اچھا ہے

پرتو آفتاب کے ساتھ پرتو ماہتاب کی جلوہ فرمائی بھی ملتی ہے ؎

زہرہ گر ایسا ہی شام ہجر میں ہوتا ہے آب
پرتو مہتاب سیل خانماں ہو جائے گا

خورشید اور مہر کو جہانتاب اور درخشاں کہا تو ماہ کو بھی شب چہار دہم کہہ کر اس کی ضوفشانی کی طرف اشارہ کیا ہے ؎

تم ماہِ شب چہار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور

غالب کے یہاں ایک تصور اور اس کا جواب، ایک خیال اور اس کی تکرار، ایک تخیل اور اس کا دوسرا رُخ باقاعدہ اور تقریباً غیر مستثنیٰ طور پر ملتے جاتے ہیں بغور مطالعہ کرنے میں ہر قدم پر اس قسم کے ثبوت از خود بہم پہنچتے رہیں گے جو اس حقیقت کو نمایاں سے نمایاں تر کر سکیں۔ مثلاً غالب نے ایک نیا لفظ پنبہ استعمال کیا اور اس کے ذریعہ زندانِ غم کی تاریکی کی شدت یہ کہہ کر زور دیا کہ پنبہ پر بھی نورِ صبح کا گمان ہوتا ہے ؎

کیا کہوں تاریکیٔ زندانِ غم، اندھیر ہے
پنبہ نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

اب یہی خیال جو اُبا صبح کی بجائے شب کو ذہن میں رکھ کر کہا گیا ہے ؎

بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی
شبِ مہ ہو جو رکھ دیں پنبہ دیواروں کے روزن میں

خورشیدِ جہانتاب، مہرِ درخشاں اور ماہِ شبِ چار دہم کی تصاویر نامکمل رہیں گی، اگر انجم رخشندہ اور بنات النعش گردوں کی جلوہ گری کا ذکر نہ کیا جائے ؎

شب ہوئی پھر انجم رخشندہ کا منظر کھلا
اس تکلف سے کہ گویا بتکدے کا در کھلا

تھیں بنات النعش گردوں دن کے پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہوگئیں

غالب کے الفاظ اور استعارات کے مطالعہ سے بادی النظر میں تو یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ ان کے الفاظ خوبصورت لفظی تصاویر WORD PICTURE ہیں۔ اور اس طرح شعر کی جمالیات ABSTHETICS کا ایک جزو لاینفک تھا اگر غائر نظر سے دیکھا جائے تو کسی شاعر کے یہاں جمالیاتی عنصر کا غالب اور حاوی ہونا خود ایک زاویۂ نظر اور فلسفۂ حیات کا حکم رکھتا ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ایک دوسری زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہر منفرد شعر میں جو استعارات اور جس قسم کے الفاظ کا استعمال ہوا ہے ان کا شعر کے نفسِ مضمون، شاعر کے مدعا اور اس کے فن کی بھیوری سے گہرا تعلق ہے۔ اور شعر کا ہر لفظ اس نفسِ مضمون، اس مدعا اور اس کے اظہار کے فن کی ذمہ داری کا بوجھ اٹھائے ہوئے ہے۔ مثلاً ؎

باوجودیک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

اس شعر میں دو کیفیات ہیں:

(۱) اثبات یعنی ہنگامہ کا پیدائی ہونا۔ (۲) نفی یعنی پیدائی نہ ہونا۔
غالب نے لفظ پیدائی اور لفظ نہیں دونوں کی رعایت رکھتے ہوئے دو طرح کے الفاظ استعمال کئے ہیں:

(۱) وہ الفاظ جن سے ہنگامہ کا پیدائی ہونا بعید سے بعید تر اور معدوم سے معدوم تر ہوتا چلا جاتا ہے اس لیے پروانہ، پھر دل پروانہ اور پھر اس کے بعد دل پروانہ کا بھی شبستاں۔ اس طرح یکے بعد دیگرے شبستانِ دلِ پروانہ بنتے ہیں جن کے پیچھے ہنگامہ اس قدر پوشیدہ ہے گویا کہ پیدائی نہیں۔

(۲) لیکن ہنگامہ اگرچہ پوشیدہ ہے پیدائی نہیں ہے، پھر بھی ہنگامہ کا وجود تو ہے ہی۔ ہنگامہ کے چونکہ چراغاں کے چکر دار لفظ کے ذریعہ ادا کیا گیا ہے۔

اب یہ بھی حقیقت ہے کہ پیدائی کے لفظ کا استعمال بھی ہوا ہے اور بغیر نہیں کی مدد کے، یہ اثبات ہے نفی میں۔ اس لئے پیدائی کی رعایت کے لئے بھی چراغاں رکھا گیا ہوگا۔ ساتھ ہی پروانہ اور چراغاں کی رعایت واضح ہے پھر پروانہ کے دل میں بھی وہی ہنگامہ عشق برپا فرض کیا گیا ہے جو کہ انسان عاشق کے دل میں۔ تمام تفصیلات غالب جیسے ذہن پر طرفۃ العین میں کشف ہو جاتی ہیں۔ کیونکہ نکتہ آفریں ذہن کے لئے وہ آمد ہوتی ہے جو برعکس ذہن کے لئے آورد سے بھی ممکن نہیں۔ چنانچہ اب شعر کو پڑھیں تو کچھ اور ہی لطف آئے گا۔

باوجودیک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں

ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

دراصل غالب کے ذہن میں نور ہی نور ہے۔ اس لیے ظلمت کا تصور بھی نور سے محروم نہیں۔ غالب کے یہاں گھٹا ٹوپ اندھیرے TOTADAKNESS کا کوئی

مقام نظر نہیں آتا۔ جن اشعار میں شاعرانہ ارادہ ہی یہ ہے کہ ظلمت کی گہرائی اور شدّت پر زور دیا جائے اُن اشعار میں بھی کسی نہ کسی دراز بار روزن میں سے یا کسی اور بہانہ سے روشنی کی کوئی نہ کوئی کرن اپنے آپ کو موجود کیے ہوئے ہے۔
آتش، شرار، شعلہ، شمع، آفتاب، مہتاب، پرتو، انجم رخشندہ اور بنات النعش گردوں کے مکرر و متعدد استعمال کے پیچھے ان کی وہ نفسیات کارفرما ہے جس کو اصحابِ نقد و نظر نے غالب کی اُمید پرستائی OPTIMISM سے تعبیر کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاید وہ ظلمت و تاریکی کا ذکر بھی اسی لئے کرتے ہیں تاکہ دنیائے سنگ دل پر یہ واضح کر دیں کہ اس کی کوئی سنگدلی اور ظلم ستائی غالب کے ہاتھ سے شمع اُمید کو ہمیشہ کے لئے نہیں چھین سکتی۔ ظلمت کدہ میں شب غم کے جوش کا ذکر اُن کے فن کے اس پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کو ہم نے جگہ جگہ شدّت در شدّت کے عنوان سے یاد کیا ہے۔ کیونکہ اوّل تو ظلمت کدہ کہ خود ایک تاریک مقام ہے پھر اس میں غم کی شب کہ ان دونوں لفظوں سے تاریکی ٹپکتی ہے، اس پر شب غم بھی اپنے پورے جوش پر۔ اس کا نام شدّت در شدّت ہے۔ یعنی ہر آنے والا لفظ پچھلے لفظ کے مطلوبہ معنی کو شدید سے شدید تر کرتا چلا جاتا ہے۔ ظلمت اور تاریکی کی شدّت کو نکتۂ عروج CLIMAX پر پہنچانے کے لئے اس طرف اشارہ کیا ہے کہ ظلمت کدہ میں ایک شمع بھی ہے لیکن اب وہ بھی خموش ہے۔
لیکن یہی شمع کشتہ و خموش دلیلِ سحر بھی ہے ۔۵

ظلمت کدہ میں میری شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

اک شمع ہے دلیلِ سحر ۔ ہے لفظ سے ماضی کو بطریقِ حال لکھا ہے۔ حالاں کہ شمع خاموش دلیلِ سحر تھی، ہے نہیں، لیکن غالب نے لفظ "ہے" پر ہی زور دیا ہے جو اسی معنی کے دوسرے شعر سے ظاہر ہے ؎

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

لیکن اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ دونوں شعر اُمید سے پیدا ہونے والی خوش دلی کی بجائے ناامیدی سے پیدا ہونے والے الم کی کیفیت لیے ہوئے ہیں، اس امید و ناامیدی کی باہم دگر دست و گریبانی سے غالب کی شاعری کے اس عنصر کی طرف اشارہ ہوتا ہے جسے CONFLICT کہا جا سکتا ہے اور جو یقیناً جیسے سرگزشتِ حیات ان کے کلام میں ضرور ہونا چاہیے ۔ لیکن اس سے اس حقیقت میں کچھ اور اہمیت پیدا ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں روشنی اور نور سے ایک اُنس اور ایک عشق پایا جاتا ہے کبھی کبھی ان کا شبستاں خود اندھیرے کا متلاشی نظر آتا ہے، جس کیفیت کو انھوں نے ظلمت گستری کے الفاظ سے آشکارا کیا ہے لیکن ایسے ظلمت گسترانہ شبستاں میں پنبہ شب مہ کا کام کر رہا ہے ۔ اگرچہ مقصد ان کا ظلمت گستری کی شدت کو ظاہر کرنا ہے لیکن اس حقیقت کو کیسے بھلا دیا جائے کہ انھوں نے اس شعر میں پنبہ سے شب مہ کا کام لیا ہے ؎

بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی
شبِ مہ ہو جو رکھ دیں پنبہ دیواروں کے روزن میں

دوسری جگہ بھی ظلمت کو شدت در شدت کے انداز سے لکھا ہے، جیسا کہ اوپر کے شعر میں بھی تھا۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہاں پنبہ سے نورِ صبح کا کام لیا ہے ؎

کیا کہوں تاریکیِ زندانِ غم اندھیر ہے
پنبہ نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

اب اگر ان اشعار کو مصوری کے ذریعہ پیش کیا جائے تو ظاہر ہے کہ اندھیرے کے پس منظر میں کہیں چراغاں کہیں شمع بطور دلیل سحر، کہیں پنبہ بطور نورِ صبح یا نورِ مہتاب وغیرہ کو بھی کہیں سفید رنگ سے ظاہر کرنا ہوگا، اور سیاہی میں سفیدی کا منظر بھی اپنا ایک فنی اور نفسیاتی مقام رکھے گا۔ غالبؔ نے لفظ سفیدی کو اس کے لغوی نیز ماخوذ DERIVED معنوں میں استعمال کیا ہے ؎

نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

اس بات کو دوبارہ واضح کیا جاتا ہے کہ مندرجہ بالا ظلمت گسترانہ اشعار میں غالبؔ کا مقصد تاریکی کی شدت کو بیان کرنا اس حد تک کہ علاماتِ روشنی بھی مویدِ ظلمت ہیں، چناں خود غالبؔ نے مولوی عبدالرزاق خاں شاکر کے نام اس شعر کے ضمن میں چند تشریحی عبارات لکھی ہیں۔ شعر یہ ہے ؎

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع رہ گئی ہے، سو وہ بھی خموش ہے

غالب نے اس کی یوں تشریح کی ہے :-

مصرع "اک شمع رہ گئی ہے، سو وہ بھی خموش ہے" - یہ خبر ہے
"ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے" - یہ مبتدا ہے۔
شبِ غم کا جوش، یعنی اندھیرا ہی اندھیرا۔ ظلمت غلیظ، سحر ناپید۔ گویا خلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں دلیلِ صبح کی بود یہ ہے تو بجھی ہوئی شمع اس راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شئے کو دلیلِ صبح ٹھہرایا وہ خود ایک سبب ہے منجملہ اسباب تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے، جس گھر میں علامت صبح موید ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا"، گفتۂ غالب حرفِ آخر ہے
تاہم اس حقیقت سے بھی چشم پوشی نہیں کی جا سکتی کہ نفسیاتی طور پر اور غیر شعوری طور پر غالب کے ذہن میں شمع، دلیل صبح وغیرہ جیسے روشنی اور نور سے متعلق تصورات بھی موجود ہیں جو اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ اگرچہ وہ گھر جس کا غالب نے ذکر کیا انتہائی تاریک ہے لیکن وہ ذہن جس نے اس کا بہ طرزِ خاص تصور کیا وہ نہایت روشن ہے۔ غالب کے یہاں پرتو، آفتاب، ماہتاب، اور دیگر درخشندہ و درخشاں الفاظ کے استعمال کو ہم نے دیکھا، اور اس کو بھی ذہن نشین کیا کہ غالب کے یہاں الفاظ کے استعمال کے پیچھے، اور تشبیہات و استعارات کے پس منظر میں ایک مستقل اصول، طریقۂ کار اور مقصد ہے۔ مثلاً، پرتو، آفتاب اور ماہتاب کا ان کے نثری کتب میں بھی دخل ہے۔ چنانچہ مکاتیبِ غالب مرتبہ عرشی میں بسلسلۂ

تصانیفِ غالب عرشی صاحب رقمطراز ہیں :۔

"مرزا صاحب نے کتاب کا نام "پرتوستان" رکھا اور یہ تجویز قرار پائی کہ کتاب دو حصّوں میں تقسیم کی جائے۔ پہلا حصّہ ابتدائے آفرینش سے امیر تیمور گورگان تک بالاختصار اور تیمور سے ہمایوں تک قدرے تفصیل کے ساتھ مرتب کیا جائے اور دوسرے میں جلال الدین اکبر سے سراج الدین بہادر شاہ تک کے واقعات ہوں۔ مرزا صاحب نے حصّہ اول کا نام مہرِ نیمروز' اور ثانی کا نام "ماہ نیم ماہ" رکھا۔"

(افسوس کہ "ماہ نیم ماہ" بہ الفاظ عرشی "شرمندۂ طلوع نہ ہو سکا۔)

"پرتوستان کی شعاعوں کو ہم ذیل کے جیسے اشعار میں دیکھ چکے ہیں ؎

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم!
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

مہرِ نیم روز کو خورشیدِ جہاں تاب سے منوّر اشعار میں دیکھ چکے ہیں ؎

جب وہ جمالِ دل فروز صورتِ مہرِ نیمروز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

"ماہ نیم ماہ" کو بھی ہم نے ان مہتابی اشعار میں ملاحظہ کیا ہے ؎

تم ماہ شب چار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور

ان امثلہ پر قیاس کر کے ہم غالب کے الفاظ اور استعاروں کی بااصولی اور باقاعدگی اور مقصدیات کی مثالیں جابجا تلاش کر سکتے ہیں۔



غالب کے یہاں مضامین کی تکرار

(۱) رشک

غالب کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل مطالعہ ہے کہ ان کے دیوان میں چند مخصوص الفاظ مضامین اور اُن مضامین کے تضاد تلمیحات، استعارات اور انداز بیان کے چند اجزو کی ایک مستقل تکرار ملتی ہے۔ اس سے ان کے احساسات و جذبات خیالات اور تصورات کو تازہ بتازہ پہلو اور تو بہ نو زاویۂ نظر سے ظاہر ہونے کا موقع ملتا ہے۔ مضامین اور اجزا سے اسلوب کی اس تکرار سے چند ایسے نکات سامنے آجاتے ہیں، جو لسانیاتی، نفسیاتی یا فلسفیانہ نقطۂ نظر سے مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ نیز ان پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ جو غالب کے ذہن کے فکر و تخیل کی پرواز کی سمت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

غالب پر بہت کام ہو چکا ہے، اور ان کی شاعری کے بارے میں کافی ذخیرہ

حقائق معلوم ہو چکے ہیں۔ اسی لئے اب یہ ممکن ہو گیا ہے کہ شاعر کی بجائے اس کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے اور لسانیاتی تحلیل و تحقیق کی روشنی میں یہ دیکھا جائے کہ اس ادبی فکر اور نفسیاتی عمل کی کیا حقیقت و ماہیت ہے جس کا نام شعر غالب یا مجموعی طور پر دیوان غالب ہے۔

دیوان غالب میں ان گنت محاسن اور بے شمار مضامین ہیں۔ تاہم ان میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جو بار بار ہمارے سامنے آتے ہیں۔ کبھی ایک مضمون کی عجیب عجیب پہلوؤں سے تکرار ہوتی چلی جاتی ہے تو کبھی بار بار اس کا تضاد دیکھنے میں آتا ہے شاعر کے یہاں منطقی ہم آہنگی ڈھونڈنا اس کے بارے میں فلسفی ہونے کا دعویٰ کرنا ہے۔ فلسفی کے لفظ سے بھی ہمارا مطلب محض اتنا ہی نہیں کہ ایک شخص کے یہاں فکر یا خیالات کی جدت کا پلڑا بھاری نظر آتا ہے، بلکہ یہ کہ سقراط، فلاطون یا ہیگل کی طرح اس نے باقاعدہ اصول اور نتیجہ، مشاہدہ اور تجربہ، منطق اور تھیوری کے ذریعہ کوئی مربوط فلسفہ پیش کیا ہے۔ غالب ان معنوں میں فلسفی نہیں تھے۔ البتہ ان کے یہاں خیالات کا تسلسل، مزاج کی ہم آہنگی، فکر کی جدت و ندرت اور خیالات کی بلندی غیر معمولی حد تک ملتی ہے۔ لیکن اس وسیع دائرے میں بار ہا مضامین کی تکرار کا اتنا ہی مکرر اس کا تضاد بھی دیکھنے میں آتا ہے۔ غالب کے یہاں متعدد استعارے، کنائے اور تلمیحات و اشارات بار بار استعمال کئے گئے ہیں۔ اسی طرح دیوان غالب میں مستعمل الفاظ کی تعداد کثیر ہے، لیکن کچھ الفاظ ایسے ہیں جن کو غالب لوٹ لوٹ کر استعمال

کرتے رہتے ہیں۔ کہیں کہیں غالب نے مصرع بھی دُہرائے ہیں۔

غالب کا اسلوب، کئی عناصر (متعدد اجزا) سے مرکب ہے۔ لیکن چند ایسے عناصر ہیں جو مکرر ہیں، جیسے (۱) پہلو تراشی یا معنی آفرینی (۲) بُرائی سے اچھا پہلو پیدا کرنا (۳) شدّتِ اثر۔ اسی میں دیوانِ غالب کا ایک اور بھی پہلو شامل ہے یعنی قطعہ بند اشعار (غزل مسلسل، تکرارِ مضمون اور تضادِ مضمون)۔ تکرارِ مضمون سے ہمارا مطلب یہ نہیں ہے کہ دیوانِ غالب معدودے چند مضامین پر مشتمل ہے۔ ایسا نہیں ہے، بلکہ درحقیقت دیوانِ غالب میں اتنے ہی مضامین ہیں جتنے کہ اشعار ہیں)۔ کیوں کہ مضامین کی تکرار سے بھی دیوانِ غالب کا دامن تنگ ہونے کی بجائے وسیع تر ہو گیا ہے۔ دیوانِ غالب میں اکثر و بیشتر مضامین منفرد ہیں یعنی کہ اشعار کے ساتھ ساتھ بدلتے چلے گئے ہیں۔ لیکن کچھ ایسے بھی ہیں جو مکرر طور پر پلٹ لوٹ کر آتے رہتے ہیں۔ اور غالب نے ایک مضمون پر جا بجا نئے پہلو سے غور کیا ہے اور اس کو نئے نئے زاویوں سے پیش کیا ہے۔ کہیں تو ایک مضمون (یعنی کسی مخصوص جذبہ یا خیال یا احساس) کے نفسیاتی تجزیہ کے نتیجہ میں ضمناً متعدد اور مضامین پیدا ہو گئے ہیں اور کہیں کسی مضمون (یعنی کسی مخصوص فکر و تخئیل) کے ادبی ممکنات کی تحلیل و تحقیق کے نتیجہ میں تازہ مضامین پیدا ہوتے چلے گئے ہیں۔ الفاظ کی نشست و برخاست میں تبدیلی کر لینے سے یا تخاطب بدل دینے سے بھی ایک نئی بات پیدا ہو گئی ہے۔ اس طرح مکرر مضمون کا ہر شعر ایک نئے احساس، تازہ تخئیل اور نادر فکر کا حامل

معلوم ہوتا ہے۔ غالب کی عظمت اس بات میں ہے کہ جب کہ اور شعراء کے یہاں تکرار مضمون سے ایک محدود زاویہ نظر اور تنگ دامانی بلکہ تہی دامنی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ غالب کے یہاں مضمون کی تکرار اور تضاد سے اور وسعت پیدا ہو گئی ہے۔ کیونکہ اپنی جگہ ہر مکرر مضمون ایک نئے مضمون کی حیثیت رکھتا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ غالب کے یہاں تکرار مضمون کا احساس بھی نہایت غور کرنے کے بعد ہوتا ہے، ورنہ تو ہر مضمون جدّت و ندرت لئے ہوئے سامنے آتا ہے۔

مثلاً سب سے پہلے ہم ان کے نہایت پسندیدہ، تیز پسندیدۂ عوام مضمون رشک کو لیتے ہیں۔ اور اس پر چند اشعار نقل کرتے ہیں۔ یہ بات قابل غور ہے کہ غالب کس کس طرح ایک قدیم مضمون کے جدید سے جدید پہلو تراشتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔

مانا کہ محبوب عدو سے متاثر تو نہیں، پھر بھی عدو محبوب کا مخاطب تو ہے۔ یہ بات رشک کا باعث ہے ؎

(۱) یہ رشک ہے کہ وہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے

وگرنہ خوف بد آموزیٔ عدو کیا ہے

عدو بھی آرزو ئے دوست رکھتا ہے اس لئے غالب کا حریف ہے۔ دوست اور دشمن کی لفظی شتہ بھی کہ ملاحظہ ہو۔ یہ تضاد بھی کہ اوپر کے شعر میں عدو

شاعر کے محبوب سے ہمکلام تھا لیکن ذیل کے شعر میں عدو کو ہمدمی تک نصیب نہیں پھر بھی رشک کا سبب ہے ؎

(۲) نہیں گر ہمدمی آساں ۔ نہ ہو۔ یہ رشک کیا کم ہے

نہ دی ہوتی خدایا آرزوئے دوست دشمن کو

شعر (۱) میں عدو محبوب سے ہم سخن تھا، اب فرض کیا کہ ہم سخن ہونے کا دشمن کو یہ صلہ ملا کہ شاعر کے محبوب کی گالیاں کھانی پڑیں تو اس قابلِ افسوس حالت پر بھلا کیا رشک کی گنجائش ہے؟ لیکن ہے۔ غالبؔ کو اس پر بھی رشک ہے کہ محبوب کے دشنام سے رقیب ہی کیوں لطف اندوز ہو۔ مومنؔ نے تو دشنام دینے والی آواز کے حسن پر فخر کیا تھا۔ غالبؔ نے اس سے بھی بڑھ کر دشنام کے خوبصورت اور قابلِ رشک نتیجہ کی طرف اشارہ کیا ہے کہ رقیب کو محبوب کی گالیوں کے ذریعہ اس کے شیریں لبوں سے گویا اک جام ملا ؎

(۳) کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوا[1]

اب دیکھئے مضمون سے مضمون پیدا ہو رہا ہے۔ ہم سخنی سے دشنام سننے کا شاخسانہ نکلا۔ پھر ہم سخنی کا تضاد یعنی ہمدمی سے بھی محروم ہونا۔ اس میں دشمن کی آرزوئے دوست کا سلسلہ نکل آیا۔ اب یہ انصاف پسندی بھی ملاحظہ ہو کہ دشمن

---

[1] اس شعر میں طنز یہ پہلو بھی ہے۔

کا آرزوئے دوست رکھنا باعث رشک تھا ہی اب خود کا تمنائے دوست رکھنا اس سے بھی زیادہ رشک کا سبب ہے ۔

(۴) ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے مرتے ہیں ولے انکی تمنا نہیں کرتے

غالب پہلو تراشی اور مضمون آفرینی کے اصول (جس کا نتیجہ تکرار مضمون و تضاد مضمون ہوتا ہے) پر اس قدر پابند ہیں کہ اس کو مستقل طور پر برتتے ہی چلے جاتے ہیں۔ اوپر کے اشعار میں آرزوئے دوست کا موازنہ اپنی تمنا سے تھا۔ اب یہی حال اس مضمون میں بھی ہے کہ عام نظارگی میں محبوب سب کے سامنے جلوہ آرا ہوتا ہے دیکھنے والوں میں شاعر بھی شامل ہے مگر شاعر کا محبوب منظرِ عام پر آئے، یہ بات بھی رشک کا سبب ہے ۔

(۵) تکلف برطرف نظارگی میں بھی سہی لیکن
وہ دیکھا جائے کب یہ ظلم دیکھا جائے ہے مجھ سے

دوسروں کے دیکھنے پر تو رشک قابلِ یقین ہے، غالب کو اپنے دیکھنے پر بھی رشک ہے۔ (اوپر کے شعر کا دوسرا پہلو)۔ کیسا لطیف احساس ہے ۔

(۶) دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

اپنے دیکھنے کے رشک کو محسوس کرنے کے مضمون کو پھیر لوں دہرایا ہے ۔

(۷) کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

"تکرار اسلوب غالب کا اس قدر خاصہ ہے کہ الفاظ کے الفاظ دہرائے جاتے ہیں شعر نمبر (۵) میں دیکھا جائے دو بار شعر نمبر (۶) میں دیکھنا دیکھوں۔ دیکھا جائے۔ شعر نمبر (۷) میں جل گیا اور جلتا ہوں کی تکرار ہے۔

دشمن کے ہم سخن ہونے پر تو رشک تھا ہی۔ اسی کا ایک اور پہلو قاصد کا محبوب سے ہم سخن ہونا بھی ہے۔ قاصد اگرچہ فرستادہ ہے اور شاعر کے جذبات ہی کی ترجمانی کرتا ہے، تاہم محبوب سے مخاطب ہونے کے سبب حیرت غالب ہے ہے

(۸) گذرا اسد مسرت پیغام یار سے
قاصد پہ مجھ کو رشک سوال و جواب ہے

رشک کے اتنے پہلو ہو گئے کہ اب رشک اور عشق میں کشمکش رہنے لگی

(۹) رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا

محبوب کے اور اغیار کے مخلصانہ تعلق پر رشک تو بہر حال ہونا ہی چاہیے۔ رشک اس پر بھی ہے کہ اس کے ستم میں اور بھی حصہ دار ہیں ے

(۱۰) رہا بلا میں بھی میں مبتلائے آفت رشک
بلائے جاں ہے ادا تیری اک جہاں کیلئے

ایک طرف تو محبوب کے اغیاروں کے اخلاص کو بھی رشک اور حسد کی نظر سے دیکھ رہے ہیں اور رقیبوں سے ناخوش ہو رہے ہیں۔ دوسری طرف زلیخا کا

لہ لفظ بلا مکرر استعمال ہوا ہے۔

یہ غیر متوقع ردِ عمل بہت حسین انداز میں پیش کیا ہے ؎

(۱۱) سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے

ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

جذبۂ رشک بہر حال ایک قدرتی جذبہ ہے۔ غالب کی نازک طبیعت پر رشک کا غیر معمولی اثر ہے۔ تاہم وہ حد سے گزرے ہوئے رشک سے جو اشکال پیدا ہوتے ہیں۔ اس سے بے خبر نہیں۔ پہلی مشکل تو یہ ہے کہ شاعر غیروں کی زبانی محبوب کا نام ہی سننا نہیں چاہتا، لیکن جب ان کو روکے تو گمانِ نفرت ہوتا ہے ؎

(۱۲) نفرت کا گماں گزرے ہے میں رشک سے گزرا[1]

کیونکر کہوں لو نام نہ ان کا مرے آگے

اوپر کے شعر میں تو شاعر دوسروں کی زبانی محبوب کا نام سننے پر رشک محسوس کر رہا تھا۔ اب بوجہ رشک شاعر اپنی زبان سے بھی دوسروں کے سامنے محبوب کا نام لینا نہیں چاہتا۔ اس سے ایک اور دشواری پیدا ہو گئی ہے ؎

(۱۳) چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں

ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

محبوب کا گھر ڈھونڈنا اس کے لئے ناممکن ہے۔ نادر جب محبوب کو اپنی آغوش میں

---

[1] لفظ گذرا کا مکرر استعمال ہوا ہے۔

اچھا ہے تو شاعر کو زنار پر بھی رشک آتا ہے ؎

(۱۴) رہا دل میں کیوں نہ رشک ہے جب وہ تنِ نازک
آغوشِ خمِ حلقۂ زنار میں آوے

حلقۂ زنار پر رشک تھا کہ وہ محبوب کو آغوش میں لیتا ہے۔ اب تلوار پر بھی رشک ہے کہ اسے محبوب کے ہاتھوں میں آنا نصیب ہوا ؎

(۱۵) آتا ہے میرے قتل کو پر جوشِ رشک سے
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر

محبوب کے لئے عطر مہیا کرنا عاشق کا کام ہے نہ کہ بہار یا بادِ بہاری کا جو محبوب تک عطرِ گل لے کر آتی ہے۔ اس لئے غالب کو بہار یا بادِ بہاری پر بھی رشک آتا ہے ؎

(۱۶) ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لئے بہار
میرا رقیب ہے نفسِ عطر سائے گل

رشک کے ضمن میں یہ شعر بھی کیا حسین کہا ہے ؎

(۱۷) یا میرے زخمِ رشک کو رسوا نہ کیجئے
یا پردۂ تبسمِ پنہاں اٹھائیے

زخمِ رشک اور تبسمِ پنہاں۔ رعایتِ لفظی کی کوئی بھی وسعت اس حسین ترکیب کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ یہ رعایتِ لفظی نہیں، بلکہ نازک خیالی کی انتہا ہے۔

تعلق، تخاطب نظارگی، تمنائے دوست۔ اپنی طاقت دیدار دشمن کی اور اپنی آرزوئے دوست۔ زنار، تلوار، بہار، نیز محبوب کے ستم میں حصہ رکھنے والوں پر تو رشک تھا ہی، اب رشک اس پر بھی ہے کہ شاعر خود تو مجبور ہے لیکن اس کا ذکر (اگرچہ برائی ہی سے) محفلِ یار میں ہے۔ کس قدر لطیف تخیل ہے۔

(۱۸) اگرچہ ہے کس کس برائی سے ولے بایں ہمہ
ذکر میرا مجھ سے بہتر ہے کہ اس محفل میں ہے

(ملاحظہ ہو کہ یہاں برائی سے اچھا پہلو تعبیر کیا ہے۔ یہ بھی اسلوبِ غالب کا ایک مستقل جزو ہے۔)

غرضیکہ رشک کا مضمون کیا ہے رنگا رنگ قیمتی موتیوں کا ایک خوبصورت ہار ہے جس میں ہر موتی اپنی آب و تاب اور اپنے بیش بہا ہونے میں بے مثال ہے۔

محبوب کا اندازِ گفتگو

محبوب کے اندازِ گفتگو، اس کے طرزِ تخاطب، سلیقۂ کلام اور اس سے بات کرنے کی جرأت بار بار کرنے کی بے بضاعتی پر غالب نے اس سلسلہ میں اپنی انا کا، بدادائی پر بھی مختلف اور نوبہ نو پہلوؤں سے اشعار کہے ہیں۔۔۔

کہوں جو حال تو کہتے ہو مدعا کہیے (۱) تمہیں کہو کہ جو تم یوں کہو تو کیا کہیے
ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے (۲) تمہیں کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے

(تم کے احترام اور تو کے اظہار نفرت کا تضاد بھی کیا شوخ ہے) ؎

تجاہل پیشگی سے مدعا کیا　　　کہاں تک اے سراپا ناز کیا کیا

اسی مضمون کو دہرایا ہے ؎

بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تلک

ہم کہیں گے حال دل اور آپ فرمائینگے کیا

غالب بھیں کہو کہ ملے گا جواب کیا

مانا کہ تم کہا کیے اور وہ سنا کیے

اسی مضمون کو بدل کر کہا ہے ؎

بات پر واں زبان کٹتی ہے　　　وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

ذیل کے شعر میں اگرچہ تخاطب محبوب سے نہیں پھر بھی یہ اس ضمن میں لیا جا سکتا ہے:

غالب نہ کر حضور میں تو بار بار عرض　　　ظاہر ہے تیرا حال سب ان پر کہے بغیر

اسی مضمون کا تضاد بھی ملاحظہ فرمایئے ؎

کہنے ہیں جب رہی نہ مجھے طاقت سخن

جانوں کسی کے دل کی میں کیونکر کہے بغیر

ان دونوں مضامین کو متضاد طور پر یوں لکھا ہے ؎

زہے کرشمہ کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب

کہ بن کہے بھی انھیں سب خبر ہے کیا کہیے

اسی مضمون کو یوں بھی بدلا ہے ؎

رہی نہ طاقتِ گفتار، اور اگر ہو بھی

تو کس اُمید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے

؎ گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو

کہے سے کچھ نہ ہوا، پھر کہو تو کیونکر ہو

اسی بات کو قدرے طنز سے یوں بھی کہا ہے ؎

یارب نہ وہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات

دے اور دل اُن کو جو نہ دے مجھکو زباں اور

ایک طرف یہ حسرت دل کی دل ہی میں رہی کہ کاش وہ شاعر سے بھی مخاطب ہوتا ؎

میں بھی مُنہ میں زبان رکھتا ہوں

کاش پوچھو، کہ مُدعا کیا ہے

دوسری طرف یہ طنطنہ و طمطراق بھی دیدنی ہے ؎

تھی خبر گرم کہ غالبؔ کے اُڑیں گے پُرزے

مر جائے یار رہے نہ رہیں پر کہے بغیر

(مرہے، اور رہیں، کی تکرار دلچسپ ہے۔)

مندرجہ بالا شعر کے مضمون کو مصلحت آمیز طریقہ سے اس طرح لکھا ہے ؎

ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں   ورنہ کیا بات کر نہیں آتی

محبوب کی یہ شوخی بھی دل چسپ ہے ؎

سمجھ کے کرتے ہیں بازار میں وہ پرسشِ حال
کہ یہ کہے کہ سرِ رہ گزر ہے کیا کہئے

تصوّف

غالب کا تصوّف بھی منفت معلوم ہے۔ کہیں خالقِ ہستی کے وجود کے بارے میں استفہام ہے۔ کہیں اس کی شوخیوں سے شکوہ ہے۔ کہیں اس کی ہستی کے سمجھ میں نہ آنے پر ایک طرح کی اُلجھن کا احساس ہے۔ کہیں تلوار ہاتھ سے رکھ دی ہے اور اپنی شکست کا اقبال کر لیا ہے۔ کہیں مرجّح دلائل سے اپنے آپ کو تسکین دی ہے تو کہیں اپنے اطمینان کے لیے خود ہی چند اسباب وضع کر لئے ہیں۔ کہیں بہت چُھپا کر خطاب کیا ہے بمصداق قولِ رومی ؎

خوشتر آں باشد کہ سِرِ دلبراں   گفتہ آید در حدیثِ دیگراں

کہیں بالکل ہی عیاں طور پر اپنے دل کے جذبۂ ایمانی، یا بے تکلف شکایت کو سامنے رکھ دیا ہے۔ مثلاً ان کی یہ غزل جو کہ غزلِ مسلسل کی اچھی مثال ہے تمام تر اسی رنگ میں ڈوبی ہوئی نظر آتی ہے کہ اصل ہستی کیا ہے اور اس کے کیا معنی ہیں۔ اس حقیقت کی تلاش ایک درد لادوا ہے۔ لیکن دلِ ناداں

ہے کہ درد کے مداوا کا متلاشی ہے۔ پھر یہ تعلق اور تجسس یک طرفہ ہے۔ اقبال کی طرح غالب کے سوالات کا جواب افلاک سے نہیں آتا مجبور ہو کر وہ کہہ اٹھتے ہیں کہ ان کا سابقہ ایک بڑے ہی بے وفا سے پڑا ہے۔ اس نظریہ سے ذرا ذیل کے اشعار پر پھر غور فرمایئے۔ عنوان "خطاب بہ خالق عالم"

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے — آخر اس درد کی دوا کیا ہے
ہیں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں — کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے
جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود — پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں — غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے

فلسفۂ فلاطونی کے جدید و قدیم مقلدین نے جا بجا اہلِ حسن کو خالق عالم کے حسن و جمال کا پیکر و مجسم پایا ہے۔ اردو و فارسی میں بھی اِن روایات کے گہرے اثرات ملتے ہیں۔ مثلاً انیس کا یہ شعر ؎

پڑھیں درود نہ کیوں دیکھ کر حسینوں کو — خیال صنعت صانع ہے پاک بینوں کو

لیکن غالب نے اِن کے بارے میں استفسارانہ اور استفہامیہ انداز اختیار کر کے شوخی و جرأت پیدا کی ہے جو اپنا جواب آپ ہے ؎

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں — غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکن زلفِ عنبریں کیوں ہے — نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں — ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اقبال کے دل میں کرب و درد ہوا تو اس کے فلسفہ نے اس کے شکوۂ استفسار کی شمشیر آبدار کو جوابات سے سرفراز کر کے بے آب و تاب کر دیا۔ کیوں کہ اس نے خود ہی سوال کیا اور بغیر انتظار کئے ہوئے خود جواب دے کر اپنے سوالات کو قدرے بے اثر بنا دیا۔ لیکن غالب نے اپنے استفسار اور استفہام کے بعد کچھ توقف کیا کہ شاید کہیں سے کوئی جواب آئے۔ جواب کہاں سے آتا۔ ہستیِ عالم معلوم کرنے کا درد تو یک طرفہ ہے اس لئے لا دوا ہے۔ چنانچہ غالب نے بالآخر یہ کہہ دیا کہ ہائے اسے تو ایک بڑے ہی بے وفا محبوب سے سابقہ پڑا ہے ؎

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید — جو نہیں جانتے وفا کیا ہے

گفتگوئے محبوب کے ضمن میں نقل کئے ہوئے اشعار اسی یک طرفہ استفسار و جواب نہ ملنے کی ناکامی کے نتیجہ کے زیر اثر معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً:

غالب تمھیں کہو کہ ملے گا جواب کیا — مانا کہ تم کہا کئے اور وہ سُنا کئے

اسی سلسلہ میں مزید اشعار مضمون کی ترتیب کے لحاظ سے ملاحظہ ہوں ؎

استفسار و استفہام ؎

ہستی ہے، نہ کچھ عدم ہے غالب — آخر تو کیا ہے، اے نہیں ہے

؎ جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع

گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے — حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

اسی مضمون کا دوسرا رُخ پیش کیا ہے ؎

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود

ہیں خواب میں ہنوز، جو جاگے ہیں خواب میں

اس سلسلہ میں غالب نے مروجہ دلائل کو اپنا خاص رنگ دے کر "عدم وجود" کا ایک دل چسپ فلسفہ وضع کیا ہے ؎

جُز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور | جُز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی ؎ | ہر چند کہیں کہ ہے۔ نہیں ہے

ہے مشتمل نمودِ صُور پر وجودِ بحر ؎ | یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

کبھی کبھی جذبہ بندگی عود کر آتا ہے۔ غالب اس جذبہ کے جوش میں استفہامیہ اور منفی انداز کو چھوڑ کر ایک عابدانہ اور مثبت انداز پر اُتر آتے ہیں ؎

جان دی، دی ہوئی اُسی کی تھی | حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

ہم بھی تسلیم کی خُو ڈالیں گے ؎ | بے نیازی تری عادت ہی سہی

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا ؎

جو دوئی کی بُو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

لیکن بہر حال ان کا دل بنیادی طور پر نکتہ چیں ہے جس کو مکمل طور پر کوئی موضوعہ دلیل مطمئن نہیں کر سکتی۔ اس لیے اس کے سامنے بات بنانی دشوار ہوتی ہے ؎

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے | کیا بنے بات، جہاں بات بنائے نہ بنے

لیکن لاکھ سر ماریئے، کہیں حقیقتِ نہاں کا پتہ چل بھی سکتا ہے؟۔ ہرگز نہیں!
چنانچہ غالبؔ یہ کہہ کر ہتھیار ڈالنے کو آمادہ ہو جاتے ہیں ؎

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اُٹھائے نہ بنے

اس کے بعد بھی غالبؔ کا اضطراب سکون پذیر نہیں ہوتا۔ وہ انسان اور اس کے خالق کا مقابلہ و موازنہ شروع کر دیتے ہیں اور درمیان کے معاملات مثلاً جبر و قدر کو چھیڑ بیٹھتے ہیں ؎

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

؎ کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

؎ زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

دھیان رہے کہ ہمیں غالبؔ کے اس عقیدے، اس فلسفہ اور ان خیالات سے کوئی سروکار نہیں جنھوں نے دیوانِ غالبؔ کے ممتاز اشعار میں اظہار نہیں پایا ہے۔ نہ ہمیں یہاں غالبؔ کے مذہب سے مطلب ہے، جس کا اظہار اپنے اشعار میں انھوں نے جابجا کیا ہے۔ انھوں نے منقبتیں لکھیں، حضرت علیؑ اور اہلِ بیت سے اپنی خصوصی عقیدت ظاہر کی۔ اپنے پیر و مرشد کے بارے میں بھی ابیات کہیں۔ تاہم مجموعی اور فیصلہ کن طور پر ان کا مذہب یہ ہے کہ موحد ہیں اور دہریہ یا لامذہب ہرگز نہیں ؎

ہم موحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

ہمارا مقصد تو ان کے روحانی زاویۂ نظر کو پیش کرنا ہے اور وہ، بظاہر ایسا ہی معلوم ہوتا

ہے جیسا کہ اوپر کی بیشتر مثالوں سے ظاہر ہے۔

غالب نے اپنے فلسفۂ وحدانیت اور زاویۂ وحدت کو عرض و جوہر کے لائق سے کس حُسن کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ضمن میں جوہر (حقیقتِ لطیف) اور عرض (وہی حقیقت بشکل کثیف) کی بھی نہایت مکمل تعریف آگئی ہے ؎

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

وحدت پر کثرت کا گمان محض فریبِ نظر ہے ؎

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

وحدت کے اصول نے خالق سے لے کر مخلوق تک ہر چیز کو ایک ہی رشتۂ محبت میں پرو دیا ہے:

غالبؔ ندیم دوست سے آتی ہے بوئے دوست مشغولِ حق ہوں بندگیٔ بوتراب میں

اب اگر نیچے کی سیڑھی سے چلئے تو یہی وحدت انسان کو پھر خدا کے ظہور یعنی فطرت سے منسلک کر دیتی ہے ؎

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہتِ گل ہے

چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

وجود سے عدم ہو یا پھر عدم سے وجود ہو، وحدت بہر حال جلوہ گر ہے ؎

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں

خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

جب جزو وحدت کو سمجھتا ہے اور کُل کے ساتھ اپنی مماثلت و یک رنگی کا احساس کرتا ہے تو بے خود و بدمست ہو کر انا الحق کہہ اُٹھتا ہے ؎

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

بعض اوقات کائنات میں اصولِ وحدت کی کارفرمائی بوقتِ فنا یا بوقت حدِ کمال ہی محسوس ہوتی ہے ؎

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

وحدت کا احساس کر لینا گویا ہر شئے کی زندگی کا مقصد اور ہر رہرو کی آخری منزل ہے، جس سے آگے جانے کا سوال نہیں۔ جزو کا کُل میں ضم ہو جانا یہی فنا ہے، اور احساس کا اپنی انتہائی شدّت پر پہنچ جانا، یہی وہ سرمستی اور بے خودی ہے جب کہ درد میں خلش کے بجائے لذّت محسوس ہونے لگتی ہے۔ احساسِ وحدت کی کارفرمائی کی انتہا یہ ہے کہ ہر چیز کو ہر دوسری چیز پر اسی حقیقتِ مطلق کا گماں ہوتا ہے ؎

تیرے ہی جلوہ کا ہے یہ دھوکا کہ آج تک

بے اختیار دوڑے ہے گُل در قفائے گُل

مذہبی طور پر تو معلوم ہو سکتا ہے کہ غالب کیا تھے۔ لیکن روحانی طور پر وہ کسی پہلو سے مطمئن اور پُر سکون نظر نہیں آتے۔ ان کی رُوح پارۂ سیماب ہے۔ ہستی۔ تخلیق۔ خالقِ عالم۔ عدم۔ فردائے مرگ۔ ان میں سے کسی ایک کے بارے میں بھی ان کے پاس کوئی ایسا فلسفہ نہیں ہے جس سے مطمئن ہو کر وہ یکسو ہو کر بیٹھ گئے ہوں۔

اور کونین کے راز کو معلوم کرنے کی کاوش کو چھوڑ بیٹھے ہوں۔ چرخِ نیلی فام پر بکھرے ہوئے رخشندہ ستاروں کی بے ترتیبی ان کو ناپسند تھی۔ لیکن وہ یہ کہہ کر خاموش ہو گئے کہ ایک جابر و قادر حاکم الحاکمین کو حق ہے کہ اپنا نظام چاہے جیسا بنائے۔ اس گفتگو کی نشتریت اظہر من الشمس ہے۔ چنانچہ ایک احساس یہ بھی پایا جاتا ہے کہ ستارے خالقِ ہستی کی طرف اشارہ کرتے تو ہیں لیکن اس کی ذات و صفات کا مکمل آئینہ نہیں ہیں، بلکہ گمراہ بھی کر سکتے ہیں۔ (اپنی بے ترتیبی سے) ؎

ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ
دیتے ہیں دھوکا یہ بازیگر کھلا

ممکن ہے کچھ اشعار سے ایسے بھی خیالات ظاہر ہوں جو کہ اوپر اخذ کیے ہوئے نتائج کو یک قلم خارج کر دیں۔ اس سلسلے میں راقم پہلے ہی عرض کر چکا ہے کہ غالب کے یہاں جابجا متضاد اشعار ملتے ہیں جو ایک مضمون کے خلاف دوسرا متضاد مضمون سامنے لا رکھتے ہیں۔ اس سے ان کے مزاج اور ان کی روحانی زندگی کی اضطرابیت کی اور بھی توثیق ہوتی ہے۔

آشوبِ زمانہ

غالب کے اشعار میں نیز ان کے خطوط میں، جابجا آشوبِ زمانہ اور ان کی تلخ و پریشان زندگی کی تصویریں ملتی ہیں۔ ان اشعار کو سرگزشتِ حیات کے عنوان کے تحت جمع کیا جا سکتا ہے۔ غالب کا مطلع ان کی سرگزشتِ حیات کا مختصر ترین مرقع ہے، اور

اس میں انھوں نے آپ بیتی کے دریا کو کوزہ میں بند کر دیا ہے ؂

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

تحریر کاتب کے سامنے، نقش مصور کے سامنے، صنم آذر کے سامنے، بُت سنگتراش کے سامنے، کردار ناول نگار کے سامنے ایک فریادی کی طرح ہے کہ وہ معتوب و مظلوم و مجبور کسی جابر و قادر صانع کے جبر و قدر، صنعت اور شوخیِ فکر کا نتیجہ ہے۔ کتابِ زندگی میں ہر انسان ایک پیکر تصویر ہے، جس کا پیرہن کاغذی ہے۔ کیونکہ وہ کاتبِ تقدیر کی تحریر کی شوخی سے کھنچا ہوا ایک فریادی نقش ہے۔

سرگزشتِ حیات کے اشعار کا مطالعہ کرتے وقت غالب کے وہ خطوط بھی ملحوظ رہیں جن میں انھوں نے اپنی زندگی کی جد و جہد اور کشمکش کی قلمی تصویر کھینچی ہے، اور جن میں انھوں نے بڑے غم کے ساتھ اپنے آپ کو محسن کُش کہا ہے یعنی جو شخص ان پر مہربان ہونا چاہتا ہے وہ مہربانی کرنے سے قبل ہی معزول یا معدوم ہو جاتا ہے ؂

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے، خونِ گرمِ دہقاں کا

؂ خوشی کیا کھیت پر میرے اگر سو بار ابر آوے
سمجھتا ہوں کہ ڈھونڈے ہے ابھی سے برق خرمن کو

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

اُن کی ذہنی کش مکش اور عسرت و تنگی کی کیفیات ان کے الفاظ کے انتخاب تک میں سمو گئی ہیں ؎

سیہ گلیم ہوں لازم ہے میرا نام نہ لے
جہاں میں جو کوئی فتح و ظفر کا طالب ہے

ہوا نہ غلبہ میسر کبھی کسی پہ مجھے
کہ جو شریک ہو میرا شریکِ غالب ہے

(تخلص کا یہ استعمال شاید دیوانِ غالب کے کسی اور شعر میں نہیں ملتا۔)

؎ بخت ناسازنے چاہا کہ نہ دے مجھ کو اماں
چرخِ کج باز نے چاہا کہ کرے مجھ کو ذلیل

پیچھے ڈالی ہے سرِ رشتۂ اوقات میں گانٹھ
پہلے ٹھونکی ہے بن ناخنِ تدبیر میں کیل

؎ خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مُردہ ہوں میں بے زباں - گورِ غریباں کا

اقتصادی بدحالی۔ حالات کی نامساعدت، اور قرض کی ادائیگی کا مستقل خیال بھی غالب کے یہاں کئی بار عود کر آیا ہے ؎

کہتے کس منہ سے ہو غربت کی شکایت غالب
تم کو بے مہریِ یارانِ وطن یاد نہیں

؎ ہے اب اس معمورہ میں قحطِ غمِ اُلفت اسدؔ
ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں، کھائیں گے کیا

(یہ شوخ شعر غمِ عشق کے پردے میں غمِ روزگار بھی لئے ہوئے ہے)

؎ قرض کی پیتے تھے مے، اور یہ سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

؎ ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق
واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں

؎ لوں وام بختِ خفتہ سے یک خوابِ خوش ولے
غالبؔ یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

مندرجہ ذیل مصرعے اگرچہ بے واسطہ طور پر اقتصادی پریشانی کو ظاہر نہیں کرتے۔ تاہم ان کے کنائے اور استعارے پسِ منظر میں غالبؔ کی اقتصادی حالت ہی سے محرک ہیں۔ ملاحظہ ہو۔

؎ ہم نے یہ مانا کہ دلّی میں رہیں، کھائیں گے کیا

؎ واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں

؎ غالبؔ یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

شکوہ شکایت

شکوہ سنجی غالب کی طبیعت نہ تھی۔ لیکن شاید ہمعصروں کی چشمک زمانے کی ناسازگاری۔ حکومت کا زوال۔ افراتفری کی کیفیت اور ان کے اپنے حالات کی

تلخی نے غالب کی زندگی کو اتنا بے مزہ کر دیا تھا کہ شکوہ و شکایت کی کیفیات اور اس طرح کے داخلی جذبات ان کے یہاں بار بار ملتے ہیں ؎

؎ پُر ہوں میں شکوہ سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھیڑیے، پھر دیکھئے کیا ہوتا ہے

؎ ہوں سراپا ساز آہنگ شکایت کچھ نہ پوچھ
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

؎ تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو
حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے

؎ شکوہ کے نام سے بے مہر خفا ہوتا ہے
یہ بھی مت کہہ کہ جو کہیے تو، گلا ہوتا ہے

(خط کشیدہ الفاظ مکرر آسکتے ہیں)

شکوہ و شکایت کے لفظ کی یہ تکرار بے وجہ نہیں ہے، بلکہ ذہن کی نفسیاتی فضا کا نتیجہ ہے جس کے اسباب کا بیان اوپر ہو چکا۔ حالات کی نامساعدت اور زندگی کی تلخی کے باوجود بھی غالب میں اتنی وسیع النظری اور فیاضی طبع تھی کہ جہاں وہ انسانی طبیعتوں کے تضاد۔ چند فریب خوردہ لوگوں کی فرعونیت۔ مرفع تخلیق کے نشیب و فراز اور زمانے کی نیرنگیوں سے محظوظ ہونے کے سلیقہ کے ساتھ انھیں اپنی افسوسناک حالت اور اپنی زندگی کے انقلابات پر بھی ایک تمسخرانہ ہنسی آتی۔ لیکن حالات کی تلخی اتنی بڑھی کہ وہ دوسروں پر تو کیا خود

پر بھی ہنسنے کو ترس گئے ہے

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی   اب کسی بات پر نہیں آتی

وہ لوگ جو کہ دنیا میں من مانی کر گئے۔ دن کو رات کہلا گئے۔ کیا اُن پر کوئی قانون قدرت حاوی نہ تھا۔ کیا وہ خود ہی حاکم کل اور شاہنشہ کائنات تھے۔ اور وہ بندہ عاجز جو صرف خدا کو مانتا ہے اس کی زندگی اتنی تلخ کیوں ہے۔ ہائے ہے

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی   بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

اقبال نے اس مضمون کو محدود نظر سے دیکھ کر کہا تھا ہے

برق گرتی ہے تو بیچارے مسلمانوں پر

لیکن غالب تو موحد ہیں۔ کافر و مسلم، آتش پرست اور کلیسائیوں کی تمام رسومات ترک کر چکے ہیں۔ اس لئے ان کے لئے تو کائنات میں دو ہی چیزیں ہیں۔ خالق اور مخلوق۔ بندہ اور خدا۔ بندگی اور خدائی۔ اس لئے وہ اپنی بھی زندگی کو بھی اسی بندگی اور خدائی کے وسیع فلسفہ کے مقابل رکھ کر کہتے ہیں ہے

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی   بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

یہ بات تو پہلے ہی طے ہو چکی ہے کہ کائنات میں استفسار یک طرفہ ہے۔ یہاں نالوں کا جواب افلاک سے نہیں آتا۔ اس لئے زندگی کی تلخیوں سے دوچار ہو کر بھی وہ نہ تو اقبال کی طرح خدا سے بحث کرتے ہیں، نہ حالی کی طرح دست بدعا رہتے ہیں۔ کیونکہ وہ تو محبوب حقیقی کے اُن عاشقوں میں سے ہیں جو کہ خود مجبور یا نہ

مزاج رکھتے ہیں۔ اس لئے نہ وہ جوشؔ کی طرح خدا پر فقرے کستے ہیں اور نہ تحقیر آمیز انداز میں الحمد للہ رب العالمین (جوشؔ کی ایک معرکتہ الآرا نظم کا عنوان) ہی کہتے ہیں۔ اور نہ طنطنہ و طمطراق سے ہی کہتے ہیں ؎

خیر دیکھا جائے گا معبود دیکھا جائے گا

بلکہ وہ تو اس لطیف شوخ بیانی کے ساتھ جس کو حقیقی بندگی، ایمانِ کامل اور توکّلِ مطلق کہتے ہیں صرف اتنا ہی کہتے ہیں اور بس ؎

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

غمِ روزگار اور غمِ عشق

غالبؔ کی اندوہناک سرگزشتِ حیات سے متصل غمِ روزگار کا مضمون بھی ہے۔ غالبؔ غمِ روزگار سے بیگانہ و بے خبر یا بیزار نہ تھے۔ نہ اس کے برعکس وہ غمِ روزگار کے علمبردار یا فلسفی ہی تھے۔ غالبؔ کا جو فلسفۂ حیات تھا یعنی جن جن عناصر سے ان کا نظریۂ زندگی متاثر تھا ان میں سے ایک اہم عنصر غمِ روزگار بھی تھا کیوں کہ غالبؔ کو ہر ہر قدم پر غمِ روزگار سے واسطہ پڑا ہے۔

زندگی کیا ہے؟ اس کا کیا مقصد ہے؟ جبر و قدر کی کیا حقیقت و ماہیت ہے

کائنات اور اس کی تخلیق سے کیا مقصود ہے۔ خدا کیا ہے۔ بندگی کی کیا اصلیت ہے۔ کائنات کو احساس انسانی سے قریب ترین لانے والی شے یعنی عشق کی کیا حقیقت و ماہیت ہے، ان تمام مسائل کا نام عشق ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر غم عشق کی یہ تعریف کی جائے تو کونین کا کون سا شدید احساس ہے جو اس کے باہر ہے اس لئے غم روزگار بھی اسی کا جزو ہے۔ غم روزگار بذات خود تو نہایت تلخ، بدمزہ اور ناقابل برداشت چیز ہے۔ لیکن غم عشق کی لذت کے بہانے قابل برداشت ہو جاتا ہے۔ غم عشق کے بحر زخار کی ایک موج ہونے کے سبب غم روزگار بھی بالآخر غم عشق ہی کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ البتہ جب کسی کو غم عشق کی پُر از لذت وسعت و گیرائی کے احساس سے محرومی ہو تب غم روزگار ایک منفرد صورت میں نظر آتا ہے۔ جہاں یہ کہا ہے ؎

غم اگرچہ جاں گسل ہے یہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غم عشق گر نہ ہوتا، غم روزگار ہوتا

یوں تو غم روزگار ہر وقت ہی ہے لیکن غم عشق کے محسوس نہ ہونے کی حالت میں غم روزگار زندگی کا سب سے شدید احساس نظر آتا ہے۔ ؎

کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو مگر
دیکھا تو کم ہوئے یہ غم روزگار تھا

اس لئے جس وقت غم عشق کا باوقار احساس ہوتا ہے تب غم روزگار اپنی منفرد حیثیت میں نظر نہیں آتا لیکن جس وقت غم روزگار کا احساس شدید ہو غم عشق سے

اس وقت بھی مکمل مفر حاصل نہیں ہو سکتا ہے

گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار — لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

یہ کیوں؟ یہ اس لئے کہ غمِ عشق کسی جفا کار کے اندازِ ستم کی کارفرمائی ہے۔ یہی کارفرمائی غمِ روزگار کا بھی سبب معلوم ہونے لگتی ہے۔ چناں غمِ روزگار عاشق کو پھر غمِ عشق کی طرف لے جاتا ہے ۔

فلک کو دیکھ کے کرتا ہوں اس کو یاد اسد
جفا میں اس کی ہے اندازِ کارفرما کا

تباہی خانہ

غالب کے یہاں تباہی خانہ کا بھی ایک عجیب مضمون ملتا ہے، اور اسی کے ساتھ گھر اور صحرا کا تقابل و تضاد بھی ایک مضمون کی حیثیت رکھتا ہے۔

اُگ رہا ہے در و دیوار سے سبزہ غالب — ہم بیاباں میں ہیں اور گھر میں بہار آئی ہے

اُگا ہے گھر میں ہر سو سبزہ ویرانی تماشا کر — مدار اب کھودنے پر گھاس کے ہے میرے درباں کا

ہے سبزہ زار ہر در و دیوارِ غمکدہ — جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ

جیسے عرض کیا جا چکا ہے کہ غالب برائی سے اچھا پہلو پیدا کرتے ہیں چنانچہ در و دیوار سے سبزہ اُگنے کو بہار سے تعبیر کیا ہے۔ یہ ایک پہلو تھا تو اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ

جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ

اسی مضمون کو پھر ذرا کچھ اور حقیقت ہیں REALISM سے مطالعہ کیا تو یہ فرمایا

ے کوئی ویرانی سی ویرانی ہے — دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

اسی مضمون کو طنز اور ظرافت کے لہجے میں خود نوشت کو چھپاتے ہوئے کہا ہے ے

میرے غمخانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی — لکھ دیا منجملہ اسباب ویرانی مجھے

کنایہ اپنی تباہی سے بھی ہے، یہ غالب کا مخصوص انداز ہے۔ اس شعر میں یہ بھی غور کی بات ہے کہ غالب نے ملٹن کی طرح لفظ قسمت کو با محاورہ معنوں میں استعمال نہ کر کے اس کے لغوی اور اصلی ORIGINAL معنوں میں استعمال کیا ہے ملٹن کے یہاں بھی اکثر الفاظ اپنے اصلی لاطینی یا یونانی معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ غالب کے یہاں اس قسم کی مثالیں جمع کی جا سکتی ہیں جہاں انھوں نے الفاظ کے فارسی و عربی لغت کے معنی مدنظر رکھے ہیں اور اس لفظ کے اردو محاورہ کے معنوں کا اس وقت اطلاق نہیں کیا ہے۔

اس شعر کے ساتھ غالب کے حسرت تعمیر کے امید افزا مضمون کی طرف بھی نظر جاتی ہے۔ غالب کے ہر مضمون میں ایک سے زیادہ پہلو ہوتے ہیں چنانچہ حسرت تعمیر کے مضمون میں امید کے پہلو کے ساتھ ناامیدی کا پہلو بھی ہے جو کہ لفظ حسرت سے ظاہر ہے۔ ے

گھر میں کیا تھا کہ ترا غم اسے غارت کرتا — وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرت تعمیر سو ہے

ہوا ہوں عشق کی غارتگری سے شرمندہ — سوائے حسرت تعمیر گھر میں خاک نہیں

غارت گری اور تباہی کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ چند اسباب تباہی و بربادی کو کو باعثِ رونق بھی کہا ہے۔ یہ بات ان کے مخصوص انداز یعنی برائی سے اچھا پہلو پیدا کرنے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مثلاً برق کو باعثِ رونق اور سبب روشنیِ ظلمتکدہ بھی کہا ہے اور اِس طرح مایوسی اور ناامیدی کے پہلو سے آس اور امید کا مضمون تراشا ہے ؎

رونقِ ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

؎ غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

تباہی کے مضمون میں گریہ و اشک باری اور استعارہ آب کو بھی کافی دخل ہے ؎

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

؎ گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

اے عافیت کنارہ کر اے انتظام چل
سیلاب گریہ درپئے دیوار و در ہے آج

؎ برشگالِ دیدۂ عاشق ہے، دیکھا چاہیے

کھل گئی مانندِ گل سو جا سے دیوارِ چمن

(غالبؔ کو لفظی شوخی کا بھی شوق ہے، اس کی بہت سی مثالیں ہیں۔ مثلاً اوپر کے شعر کے ؎ "کھل گئی سو جا سے دیوارِ چمن"۔ اس مصرع میں دیوار کا کھلنا اور پھر دیوارِ چمن کا کھلنا۔ ان سب میں بڑی زبردست اور شوخ رعایاتِ لفظی ہیں)

لفظی شوخی کی ایک اور انوکھی مثال ملاحظہ ہو۔ مضمون وہی تباہی خانہ، اشک باری اور استعارہ آب کا ہے ؎

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ

کہ ہو گئے مرے دیوار و در۔ در و دیوار

وفورِ اشک سے کاشانہ تہہ و بالا ہو گیا۔ اس کو یوں پیش کیا ہے کہ دیوار و در۔ در و دیوار ہو گئے۔ کتنی حسین اور شوخ ترتیب سے کیسی دل شکن بے ترتیبی، اور تباہی کی تصویر کھینچی ہے۔ اب شوخیِ الفاظ سے شوخیِ تعبیر کی طرف چلیے اور غالبؔ کی شوخ بیانی کی ایک لطیف مثال بھی ملاحظہ ہو:

تنگی ہے مانعِ ذوقِ تماشا خانہ ویرانی

کفِ سیلاب باقی ہے بہ رنگِ پنبہ روزن میں

تباہی خانہ کے ضمن میں گھر اور صحرا کا تقابل اور تضاد بھی آتا ہے۔ شوخیِ غالبؔ کہ

مدِّ نظر رکھتے ہوئے خیال رہے کہ تُہائی سے اچھا پہلو بار بار پیدا کرتے چلے جاتے ہیں اور اس طرح رنج و غم اور یاس و ناامیدی کو لطف و عیش، اُمید و آس کے سانچے میں ڈھالتے چلے جاتے ہیں ؎

نقصاں نہیں جنوں میں بلا سے ہو گھر خراب
سو گز زمیں کے بدلے بیاباں گراں نہیں ؎
کم نہیں وہ بھی خرابی میں پہ وسعت معلوم
دشت میں ہے مجھے وہ عیش کہ گھر یاد نہیں

زنداں اور زنداں شکنی، اسیری و صحرانوردی

زنداں اور زنداں شکنی، اسیری اور صحرانوردی کا تقابل و تضاد غالب کے یہاں جابجا پایا جاتا ہے ؎

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس ؎
یا رب اِس آشفتگی کی داد کس سے چاہیے
رشک آسایش پہ ہے زندانیوں کی اب مجھے ؎
نے تیر کماں میں ہے، نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

اس شعر میں بُرائی سے اچھا پہلو پیدا کیا ہے۔ یہ بات جو غالب کی فیاضیٔ طبع اور وسعتِ نظر نیز اُمید پسند مزاج کی طرف متوجہ کرتی ہے۔ اس کی توثیق مندرجہ ذیل شعر سے بھی ہوتی ہے جس میں ذکر تو زندانِ غم کے اندھیرکا ہے لیکن شعر کا موٹیف MOTIF وہ پنبہ ہے جو نورِ صبح کا کام کر رہا ہے ۔ یہاں پر پنبہ ایک طرف تو اندھیرے کی شدت بتلا رہا ہے دوسری طرف شاعر کے دماغ کی فضا کو بھی دکھا رہا ہے جس میں ظلمت کو نور اپنے رنگ میں رنگ رہا ہے ؎

کیا کہوں تاریکیٔ زندانِ غم اندھیر ہے
پنبہ نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں؟

جہاں محض زنداں، اسیری اور گرفتاری کا ذکر ہے، اس سے محبت میں گرفتاری اور جذبہ وابستگی کو تعبیر کیا گیا ہے ؎

خانہ زادِ زلف ہیں، زنجیر سے بھاگیں گے کیوں
ہیں گرفتارِ وفا، زنداں سے گھبرائیں گے کیا!

عاشق کی گرفتاری سے محبوب خوش ہوتا ہے، کیونکہ محبت کی ابتدا تو بہر حال اسی کی طرف سے ہوتی ہے۔ بمصداق ؎ عشق اوّل در دلِ معشوق پیدا می شود

یاں تلک میری گرفتاری سے وہ خوش ہے کہ میں
زلف گر بن جاؤں تو شانے میں اُلجھا دے مجھے

یہ گرفتاری اظہارِ وفا کا زریں موقع ہوتی ہے ؎

؎ نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

گرفتاری محبوب کی نوازشات کا اعتراف بھی ہے اور ثبوت بھی۔ کیوں کہ محبوب کا التفات ہی عاشق کی گرفتاری کا سبب ہے ؎

اسدؔ زندانیِ تاثیرِ الفتہائے خوباں ہوں
خمِ دستِ نوازش ہو گیا ہے طوق گردن میں

محبت میں گرفتار ہونے کے بعد آزادی کا تصور ہی ناممکن ہے ؎

اُلفتِ گل سے غلط ہے دعویٰ وارستگی
سرو ہے باوصفِ آزادی گرفتارِ چمن

لیکن جہاں اسیری کے ساتھ زنداں شکنی کا بھی ذکر ہے وہاں اسیری سے مطلب کائنات اور ہستی کے قید و حدود اور زنداں شکنی سے مراد کائنات، فطرت اور ہستی کی حدود داماں کو توڑ نکلنے کی کوشش ہے ؎

احباب چارہ سازیِ وحشت نہ کر سکے   زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

؎ بسکہ ہوں غالبؔ اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا!

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی!
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائینگے کیا

بارنع دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں
ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں

تنگیٔ دل، ایک عجیب موضوع

اسیری وگرفتاری کے مضمون سے ہم رنگ غالب کا اچھوتا مضمون "تنگیٔ دل" سے متعلق ہے۔ اس لفظ کا لفظی مطلب اور اس کی معنوی اہمیت ہر شعر میں جدا ہے اس لئے اس کے بارے میں بندھے ٹکے الفاظ لکھنے آسان نہیں۔

(۱) ؎ زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یارب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پرافشاں نکلا

(۲) ؎ گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

(۳) ؎ شرح اسباب گرفتاریٔ خاطر مت پوچھ
اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا

(۴) ؎ تنگیٔ دل کا گلہ کیا یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

شعر نمبر ۱ کو غالب نے ایک خط میں اپنی اختراع کہا ہے شعر نمبر ۲ بیدل کے

اس شعر کے زیرِ اثر معلوم ہوتا ہے ؎

دل آسودۂ ما شورِ امکاں در قفس دارد

گہر از دیدہ است اینجا عنانِ موجِ دریا را

بہرحال یہ بات پوری طرح واضح نہیں ہوتی کہ غالب نے کیوں کر اس عجیب غریب مضمون کو اپنایا اور کیوں اسے چند ہی اشعار تک محدود رکھا۔ میں نہیں سمجھتا کہ کسی خط کی عبارت یا کسی شاعر کے زیرِ اثر ہونے سے کسی مضمون کے اختیار کرنے یا اس کے ترک کرنے کے مسئلے کو حل کیا جا سکتا ہے۔ شعر ایک نفسیاتی عمل ہے۔ شاعر کا کسی مضمون کی طرف راغب ہونا خواہ از خود یا کسی دوسرے کے کلام سے متاثر ہو کر خاص معنیٰ رکھتا ہے۔ یہ مسئلہ اس بات سے اور بھی دلچسپ ہو جاتا ہے کہ غالب نے تنگیِ دل کو زنداں کہا ہے اور زنداں و زنداں شکنی پر ان کے اور بھی اشعار موجود ہیں۔ زنداں پر کہے ہوئے اشعار کو پڑھ کر ان کا وہ خط یاد آجاتا ہے جس میں انھوں نے اپنی زندگی کو محبس سے تعبیر کیا ہے اور بیوی و بچوں کو بیڑی اور ہتھکڑی سے۔ غالب کی طبیعت آزاد تھی۔ حالات کی نامساعدت نے ان کی آزاد طبیعت پر بہت سی تنگ حدود لاگو کر رکھی ہوں گی۔ ان کی تمام حسرتیں اور آرزوئیں قید و بند کی زندگی گزار کر ختم ہو گئیں ؎

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ

جانتے ہیں سینۂ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

بس یہ اسباب کافی ہیں ان کے یہاں تنگیٔ دل کا مضمون ہونے کے لیے۔ بیدل کے شعر کی طرف بھی شاید وہ اسی وجہ سے متوجہ ہوئے۔ کیوں کہ اپنے کلام، نیز دوسروں کے کلام کا انتخاب بھی، انتخاب کرنے والے کے مزاج کا پتہ دیتا ہے۔ ؎

کھلتا کسی پہ کیوں مرے دل کا معاملہ!
شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

غالب کے یہاں حسرت مرگ

(اور چند ضمنی مسائل)

کلام غالب کے کسی ایک نفسِ مضمون یا طرزِ غالب کے کسی ایک زاویۂ فن کو ہم غالب کے مکمل فلسفۂ حیات سے تعبیر نہیں کر سکتے ہیں۔ میر تقی میر، مِلٹن، شیلے، ورڈس ورتھ ایسے شعراء ہیں جن کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ کائنات کو ایک مخصوص زاویۂ نظر سے دیکھتے ہیں لیکن غالب اور شکسپیر ان لوگوں کی صف میں ہیں جو زندگی کا مختلف گوشوں، نت نئے زاویوں اور انوکھی حیثیتوں سے مطالعہ کرتے رہتے ہیں۔ اس لئے غالب کو قنوطی، اشراقی یا رواقی سمجھنا زندگی کو قنوطیت، اشراقیت یا رواقیت سے محدود کرنے کے مساوی ہے۔ غالب جو کچھ اپنی شاعری کے ایک جزو میں نظر آتے ہیں اس سے بہت مختلف دوسرے اجزاء میں اور اس سے بہت زیادہ

اپنی روزانہ زندگی میں تھے۔

البتہ اتنا ضرور ہے کہ انھوں نے اپنے کلام کے ذریعہ بہت کچھ اُن خیالات کا اظہار کیا جو انھیں عزیز تھے اور جن کی طرف وہ کچھ نہ کچھ اپنے آپ کو مائل پاتے تھے، یا جن سے وہ اجتناب کرتے تھے۔ شاعر اپنے کلام میں جہاں پسندیدہ چیزوں کا ذکر کرتا ہے، وہاں ناپسندیدہ اشیاء کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے (دیکھیے راقم کا دوسرا مضمون "غالب کی شخصیت")

میر کو قنوطیت کا امام کہا جاتا ہے یہ کہتے ہیں کہ بطور ایک مکتبہ خیال کے فانی کے یہاں بھی قنوطیت ملتی ہے۔ شاعری میں قنوطیت کوئی مکتبۂ خیال ہے کہ نہیں۔ شاعر کسی مکتبۂ خیال کا پابند ہوتا بھی ہے یا صرف اپنی طبیعت کا۔ اس طرح کے مسائل اٹھتے ہوتے رہتے ہیں اور پھر اُٹھتے رہتے ہیں۔ بہرحال اتنی بات تو یقینی ہے کہ غالب حیثیت ایک عظیم اور لاثانی شاعر کے کسی مکتبۂ خیال سے محدود نہیں تھے، انسانیت اور اس کی حدود اور وسعتیں۔ ادب اور فن یہی ان کا مکتبۂ خیال تھا۔ انسانی طبیعت میں مایوسی، حسرتِ مرگ، احساسِ شکست، اور زندگی کی تلخیوں کو محسوس کرنے کے لمحات بھی آتے ہیں۔ غالب بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ چنانچہ ان کے یہاں ایسے خیالات ملتے ہیں جن کے مضامین کو قنوطی کہا جا سکتا ہے۔ غالب کی تمام تر زندگی ایسے تلخ حالات کا شکار رہی کہ ان کی کل شاعری قنوطیت کے زیر اثر ہوتی تو تعجب نہ ہوتا لیکن ان کے وسیع ذہن میں تو ان تمام انواع و اقسام

کے خیالات اور احساسات کے لئے جگہ تھی جن سے کہ زندگی عبارت ہے بنوطی
مضامین بھی ایک ایسی مکمل شاعری کا جزو ہیں جو زندگی کا آئینہ ہو۔ اس لئے
غالب کے یہاں ذیل کی قسم کے اشعار خوب ملتے ہیں ؎

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی موت آتی ہے پر نہیں آتی
کس سے محرومیٔ قسمت کی شکایت کیجے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا
منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید نا امیدی اس کی دیکھا چاہئے
ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہیں غالب
قسمت میں ہے مرنے کی تمنا کوئی دن اور
میں نے چاہا تھا کہ اندوہ وفا سے چھوٹوں
وہ ستمگر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا
غفلت کفیل عمر و اسد ضامن نشاط
اے مرگ ناگہاں تجھے کیا انتظار ہے
ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام ایک مرگ ناگہانی اور ہے

انسان مرنے کی حسرت کیوں کرتا ہے۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ رنج و غم، اور
مصائب و آلام کی شدت میں انسان خود کو ہلاک و تباہ کرنے کے منصوبے بناتا ہے

اور جسمانی و روحانی اذیت اٹھانے کی آرزو کرنے لگتا ہے اور ان منصوبوں، اور آرزوؤں سے ایک گہرا سکون اور شدید لذت حاصل کرتا ہے۔ دراصل انسان ایسے لمحات میں نفسیاتی طور پر اپنی قدر و قیمت کو بہت بلند سمجھنے لگتا ہے۔ خود کو تباہ کرنے کے منصوبے کے ذریعہ سمجھتا ہے کہ وہ کائنات کی نہایت قابل قدر اور لازم و ضروری شئے کو تباہ کر دے گا۔ اس طرح گویا وہ فطرت یا خالق ہستی سے بدلہ لینے کے تصور سے جی بہلاتا ہے۔ بدلہ دراصل خود سے لے رہا ہے۔ بے بسی میں خود پر ہی تو بس چل سکتا ہے۔ علم نفسیات میں خود سے بدلہ لینے SELFREVENGE کے منصوبے بنانے سے متعلق ایک مستقل باب ہے جو کہ خود پر رحم SELF PITY کے ضمن میں آتا ہے۔ جیسا کہ ابھی عرض کیا، اس خیال سے ایک گہرا سکون اور شدید لطف حاصل ہوتا ہے لیکن کبھی کبھی غالب جیسا ذی شعور شخص اس عجیب نفسیاتی لذت سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ کیونکہ علم نفسیات کے مطابق وہ اپنے اس عمل کی تعبیر سے بھی باخبر ہے ؎

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی

نہ تو یہ تمنا پوری ہوتی ہے اور نہ اس تمنا میں ذہنی نفسیات کے علاوہ کوئی اور حقیقت ہے ضمناً یہ بات بھی عرض کر دی جائے تو مناسب ہوگا کہ شاعری میں

آستین و داماں اور جیب و گریباں کو چاک کرنے کا مستقل مضمون اسی خود سے بدلہ لینے کے نفسیاتی عمل سے تعلق رکھتا ہے جس میں کسی اور شئے پر بس نہ چلنے کی صورت میں خود انسان کی شخصیت اور اپنے جسم و جان پر ہی ہیبت جاتی ہے ۔

ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر



انسان خود کو تکلیف دینے سے لذت محسوس کرتے وقت کسی کی نصیحت پر بھی اس عمل سے باز نہیں آتا۔ اگر اس لذت کو حاصل کرنے سے کسی طرح معذور بھی کر دیا جاتا ہے تو یہ پھر اُس وقت کی راہ دیکھنے لگتا ہے جب کائنات سے نہیں، تو کم از کم خود سے ہی اپنی بے بسی کا بدلہ لے سکے گا اور اس طرح اپنی گھٹی ہوئی طبیعت کے لئے ایک راستہ کھول دے گا جو کہ صحتِ دماغ کے لحاظ ضروری ہے ۔

دوست غمخواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا
گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھُٹ جائیں گے کیا



ایسے نفسیاتی عالم میں انسان خود کو فریادی، مظلوم و مجبور، مغلوب و معدوم، مجروح دیوانہ، حواس گم کردہ، مفلس، بے سرو سامان، بے ننگ و نام اور مقتول و بے خود

تصوّر کرکے لذتوں کے گھونٹ پیتا ہے۔

ذیل کے اشعار میں مایوسی، بے بسی، نا اُمیدی اور درماندگی کی نفسیاتی حالتیں معرضِ اظہار میں آ گئی ہیں جو بالآخر تند و تیز ہو کر انسان کو حسرتِ مرگ کے قابلِ رحم درجہ تک پہنچا دیتی ہیں۔

مظلومیت :-

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں — میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں
ہوں دردمند، جبر ہو یا اختیار ہو — گہ نالۂ کشیدہ، گہ اشکِ چکیدہ ہوں

ناقدری :-

جو چاہیے نہیں وہ مری قدر و منزلت — میں یوسفِ بقیمتِ اول خریدہ ہوں
ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ — ہوں میں کلامِ نغز، ولے ناشنیدہ ہوں

فریاد :-

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا — کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ — صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

وحشت و دیوانگی :-

میں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دلِ وحشی کہ ہے — عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا
وائے دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو — آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیراں ہونا

بے سر و سامانی :-

یہ لاشِ بے کفن اسدؔ خستہ جاں کی ہے — حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے — بے سبب ہوا غالبؔ دشمن آسماں اپنا

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالبؔ
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں!

جراحت :-

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مبارکباد اسدؔ غمخوارِ جانِ دردمند آیا

وغیرہ وغیرہ۔

اس قسم کے اشعار میں شاعر اپنی حالت سے رحم یا ترس کے جذبات پیدا کرنا چاہتا ہے یا زمانے کی ہمدردی کا طالب ہوتا ہے، یا اپنی حالت سے کوئی عبرت یا سبق حاصل کرتا ہے۔

عبرت :-

دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو — میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہو

(پورا قطعہ)

اسی نفسیات کے تحت یہ بات بھی آتی ہے کہ انسان خود کو کائنات کا ایک جزو لازم سمجھتا ہے اور پھر خود کو معدوم تصور کرتا ہے اور اپنے بغیر کارخانۂ کائنات کو چلتے ہوئے

دیکھ کر اپنے ہیچ ہونے پر ماتم کرتا ہے ؎

غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا' کیجئے ہائے ہائے کیوں

یا طنز و شوخی کے ساتھ اپنے بغیر کارخانۂ کائنات کو چلتے ہوئے دیکھ کر طرح طرح کے ایسے اشارات کرتا ہے جو اس بات کا مظہر ہوتے ہیں کہ قائل کی موت سے ایک کبھی نہ پر ہونے والا خلا پیدا ہو گیا ہے۔ اب اس کے نہ ہونے سے قدم قدم پر ایک قابلِ قدر ہستی کی افسوسناک کمی محسوس ہوگی ؎

لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگِ گلستاں ہونا
کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا
جاتا ہوں داغ حسرت ہستی لئے ہوئے
ہوں شمع کشتہ' درخور محفل نہیں رہا
منصبِ شیفتگی کے کوئی قابل نہ رہا
ہوئی معزولی انداز و ادا میرے بعد

کون ہوتا ہے حریفِ مےِ مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد
غم سے مرتا ہوں کہ اتنا نہیں دنیا میں کوئی
کہ کرے تعزیتِ مہر و وفا میرے بعد
آئے ہے بے کسیِ عشق پہ رونا غالبؔ
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

بظاہر یہ ایک شدت کی انتہا معلوم ہوتی ہے کہ انسان اپنے مرنے کی حسرت کرنے لگے لیکن اس سے زیادہ افسوسناک حالت وہ ہوتی ہے جب انسان خود سے بدلہ لینے اور خود کو اذیت دینے کی لذت کے نشے میں اپنے آپ کو اپنے سے علیحدہ تصور کرنے لگتا ہے اور ذہنی تکلیفوں اور پریشانیوں کو دیکھ کر اس طرح خوش ہوتا جیسے کوئی دشمن کسی مظلوم و مجبور کو پریشان دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ کوئی ایاگو IAGO جو کسی اوتھیلو OTHELO کی شکست سے مطمئن ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ ایاگو IAGO نے کسی بھی موقع پر اوتھیلو OTHELO کو اتنا دکھ نہیں پہنچایا جتنا خود اوتھیلو نے اپنے آپ کو۔ ایاگو نے اوتھیلو کے دل میں یہ جھوٹ اتار دیا کہ اس کی وفادار محبوبہ ڈیسڈیمونا DESDEMONA نے کاسیو CASSIO سے ناجائز تعلقات قائم کر رکھے ہیں۔ اس انکشاف

ہے جس قدر شدید تکلیف اوتھیلو کو ہوئی ہوگی وہ اس کو اور دوبالا کر لیتا ہے جب وہ اپنا غیر اور خود اپنا تماشائی بن کر اپنی بیوی اور محبوبہ کو ایک طوائف، خود کو ایک خریدار، خادمہ کو نائیکا اور اپنے گھر کو طوائف خانہ تصور کر کے ڈیسڈیمونا سے تنہائی میں گفتگو کرنے جاتا ہے۔ دروازے پر ایمیلیا EMILIA کو کھڑا کرتا ہے۔ بات ختم ہو جانے پر اس کو آواز دیتا ہے۔ اور اس کی اجرت اس کے (ایمیلیا) کے ہاتھ پر رکھ دیتا ہے۔ اس قبیح عمل سے خود اوتھیلو کو شدید تکلیف پہنچی ہے لیکن وہ خود کو اپنا غیر اور خود اپنا تماشائی بننے میں ایک عجیب نفسیاتی لطف محسوس کرتا ہے۔ غالب نے بھی اپنے آپ کو خود اپنا غیر سمجھا اور اپنی مصیبتوں کو تصور کرتے ہوئے ایسی لذت کا احساس کیا جو ایک دشمن ہی کے لئے ممکن ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے ؎

تھی خبر گرم کہ غالبؔ کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

غالب کو اپنا تماشا آپ دیکھنے میں جو ایک تکلیف دہ لذت محسوس ہوتی ہوگی اس کا ایک اندازہ اس خط سے ہوتا ہے جو انھوں نے مرزا قربان علی بیگ خاں سالک کو لکھا تھا:

"...... یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں۔ مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت

ہوتا ہوں۔ یعنی میں نے اپنے آپ کو اپنا غیر تصور کیا ہے۔ جو کچھ دکھ مجھے پہنچتا ہے۔ کہتا ہوں۔ لو۔ غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دُور دُور تک میرا جواب نہیں۔ لے۔ اب تو قرضداروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے کہ غالب کیا مرا۔ بڑا ملحد مرا۔ بڑا کافر مرا۔ ..... آئیے نجم الدولہ بہادر۔ ایک قرضدار کا گریبان میں ہاتھ تو ایک قرضدار بھوگ سُنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں۔ اجی حضرت نواب صاحب۔ نواب کیسے اور خاں صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اکسو۔ کچھ تو بولو۔ بولے کیا۔ بے حیا۔ بے غیرت۔ کوٹھی سے شراب گندھی سے گلاب۔ بزاز سے کپڑا۔ میوہ فروش سے آم۔ صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے۔ یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دونگا۔"

غالب کی زندگی کی اندوہناک سرگزشت بہت کچھ تفصیل کے ساتھ معلوم و مشہور ہو چکی۔ اس کا اعادہ تحصیل حاصل ہے۔ ان کی زندگی مایوسیوں اور نامرادیوں کی ایک طویل رات سے کم نہ تھی۔ لیکن انھوں نے (کم از کم اپنے کلام میں) اس تاریک رات کو اپنی جمالیات اور روشن دماغی سے جگمگائے رکھنے میں کوئی دقیقہ نہ اٹھا رکھا۔ چنانچہ سیاہیوں اور تاریکیوں کے عنوان پر ان کے جتنے اشعار ہیں سب کے سب

لفظی یا معنوی اعتبار سے حسن و جمال اور نور و رخشندگی کے چراغ روشن کئے ہوئے ہیں۔ اسی طرح مرنے کی یاس و حسرت سے ہی آس اور امید کی راہ ڈھونڈ نکالی ہے۔ یہ اندازِ غالب کی ایجاد ہے ؎

ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہیں غالب
قسمت میں ہے مرنے کی تمنا کوئی دن اور

سرگشتگی میں عالمِ ہستی سے یاس ہے
تسکیں کو ہو نوید کہ مرنے کی آس ہے

اوپر کے اشعار میں مرنے کی تمنا کے بہانے جینے کا جواز نکالا ہے۔ اور مرنے کی آس کے ذریعہ یاس کو امید میں بدل دیا ہے۔ گویا آس اور امید ہے تو مرنے ہی کی سہی۔ ظاہر ہے کہ بنیادی خیال حسرتِ مرگ ہے لیکن اس محدود اور تاریک خیال سے غالب نے جو متضاد پہلو یاس اور آس کی دھوپ چھاؤں کے پیدا کر دیئے ہیں، وہ ان کی اختراع، ایجاد اور جدت کے بین ثبوت ہیں اور مضمون آفرینی کے گواہ۔ اوپر کے دونوں اشعار کا خوبصورت تضاد ذیل کے شعر میں ملاحظہ فرمایئے:

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی

اس شعر میں آس کے قدم یاس کی طرف بڑھتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اور

آس کا مصنوعی سورج بھی ناامیدی کے سیاہ بادل میں چھپتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس سے قبل تسکین کو نوید دی تھی کہ مرے تہی کی سہی ایک امید تو ہے لیکن موجودہ شعر میں خیالِ مرگ باعثِ تسکیں نہ رہا۔ اور امیدِ مرگ کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹ گیا۔ لیکن باوجود مرگ ناامیدی کی تاریکی کے اس شعر میں تاریکی اور ناامیدی پس منظر میں چھپتی چلی جاتی ہیں۔ اس کا راز غالب کے مخصوص انداز میں پوشیدہ ہے۔ خیالِ مرگ کو اپنے دامِ تمنا کا ایک صیدِ زبوں کہہ کر (یاد رہے کہ یہاں پر تمنا ناامیدی کے برعکس ہے۔) ایک فاتحانہ انداز اختیار کیا ہے۔ اس طرح یاس و ناامیدی اور مرگ و تاریکی کے مضمون کو انسانی عظمت کے نور و تجلی سے معمور کر دیا ہے۔ اگر غالب کے اس قسم کے اشعار کو علیحدہ جمع کر کے یکے بعد دیگرے عملی تنقید کی روشنی میں ان کے حوصلہ اجزا (جیسے اس شعر میں دامِ تمنا اور صیدِ زبوں دو مخصوص اجزا ہیں) کو علیحدہ کیا جائے تو کیمیائے فن PHILOSOPHERS STONE کے ان اجزا کو دریافت کیا جا سکتا ہے جنھیں غالب نے استعمال کیا اور ایک عالم جن کی تلاش میں سرگرداں و حیران رہا اور صیر کی تہی داماں۔ غالب نے یہ شعر کچھ اس انداز سے کہا ہے کہ توجہ پہلے مصرع کے ...... الفاظ یعنی خیالِ مرگ اور دلِ آزردہ کی اہمیت پر مرکوز ہونے کی بجائے دوسرے مصرع کے مترنم اور شاعرانہ الفاظ یعنی دامِ تمنا اور صیدِ زبوں کے جمالیاتی پہلو پر جم کر رہ جاتی ہے نتیجتاً احساس پر شعر کے جمالیاتی ذوق کا نشہ غالب ہو جاتا ہے اور یاس و ناامیدی محض دھندلے

نقوش بن کر رہ جاتے ہیں ۔

یاس و نا اُمیدی کے کچھ اور اشعار ملاحظہ ہوں ؎

کوئی اُمید بر نہیں آتی — کوئی صورت نظر نہیں آتی
کہتے ہیں جیتے ہیں اُمید پہ لوگ — ہم کو جینے کی بھی اُمید نہیں
ہمہ نا اُمیدی ہمہ بدگمانی — میں دل ہوں فریبِ وفا خوردگاں کا
نہ گل نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز — میں ہوں اپنی شکست کی آواز

حاصلِ اُلفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا

ظاہر ہے کہ ان اشعار کا بنیادی مضمون یاس اور نا اُمیدی ہے۔ حزن و الم کی یہ کیفیات سوز و گداز سے معمور ہیں۔ لیکن ان میں بھی اگر ہم غور کریں تو چند اشعار کے جو شیفتہ سہانتہ M جمالیاتی اور شاعرانہ عناصر ہیں، نہ کہ اجزائے احساس۔ الم۔ مثلاً ؎

ہمہ نا اُمیدی ہمہ بدگمانی — میں دل ہوں فریبِ وفا خوردگاں کا

اس میں بدگمانی کے لفظ نے نا اُمیدی کے نیش کی سمیت کو کم کر دیا ہے اور تخیل اس تجسس میں لگ جاتا ہے کہ فریب وفا خوردہ دل کی اور کیفیات کیا ہو سکتی ہیں ۔

علاوہ ان کے جو بیان ہوئیں ؎

حاصلِ اُلفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بہ دل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا

اس میں حاصلِ اُلفت اور شکستِ آرزو مکمل ٹکڑے ہیں جو دامنِ توجہ کو اپنی طرف کھینچے ہوئے ہیں اور یہ دونوں الفاظ ادب اور زندگی دونوں میں ایک پہلو بہ پہلو پس منظر رکھنے کے سبب دماغ کو اپنے ہی تصور میں اُلجھائے رکھتے ہیں اور جمالیاتی اور شاعرانہ فضا میں پہنچا دیتے ہیں۔ دل بہ دل پیوستہ کو لبِ افسوس سا جس کے ساتھ گویا کا لفظ خاص مزہ دے رہا ہے ، سے تعبیر کرنا اتنی حسین ترکیب ہے کہ جمالیاتی عنصر پورے شعر کی فضا بن کر رہ جاتا ہے۔

نہ گُلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز

اس کے دونوں مصرعے واقعی برابر توجہ کے لائق ہیں اور احساسِ حزن و ملال ظاہر اہی دِل سوز۔ تاہم گُلِ نغمہ اور پردۂ ساز۔ ان دو اجزائے شعر تخییل جانے کے بعد دولت جمال و لطفِ شعر سے اس قدر مالا مال ہو جاتا ہے کہ حزن و ملال کی کوئی کیفیت بھی دامن کو ان شاعرانہ زر و جواہر سے خالی نہیں کرا سکتی۔



حواسِ خمسہ کا استعمال

اور

اسلوبِ غالب پر اس کا اثر

غالب کے کلام میں مستقل طور پر ایک خصوصیت یہ ملتی ہے کہ وہ مضمون یا خیال کو نہ صرف سوچتے ہیں بلکہ محسوس بھی کرتے ہیں۔ اور یہ سب کچھ ایک ہی جھٹکے میں ہو جاتا ہے۔ کیونکہ یہاں کی عادت اور مزاج ہے۔ اسی لئے ان کے اشعار میں فلسفیانہ انداز کے ساتھ ساتھ ایک تاثیر اور سوز و گداز بھی بیک وقت موجود ہے۔ اس سلسلہ ان کا شمار جان ڈن JOHN DONNE جیسے شعرا اور ٹی ایس ایلیٹ T. S. ELIOT جیسے فنکاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے یہاں محض خیال جیسے سوداؔ کے یہاں یا محض احساس جیسے میر کے یہاں نہیں، بلکہ یہاں دونوں کی طرح یہ دونوں چیزیں بیک وقت

موجود ہیں۔ البتہ ان کے یہاں محسوس کیا ہوا خیال اور سوچا ہوا احساس دونوں ایک ترقی یافتہ درجہ پر ملتے ہیں جس درجہ کے ارتقا کے بیچ میں درد بھی ایک منزل ہیں۔ اسی طرح غالب کی شخصیت منقسم یا تقسیم شدہ SPRIT PERSONALITY نہیں کہ نصف جذبہ و احساس ہو اور نصف خیال و فلسفہ۔ ان کی شخصیت یک رخی ONE SIDED بھی نہیں کہ محض خیال و فلسفہ ہی ہو یا صرف جذبہ و احساس۔ غالب کی شخصیت ہشت پہلو COMPLEX ہے اس لئے یہ ہشت پہلوئی COM-PLEXITY ان کے اشعار میں بھی منعکس ہے۔ ہم پہلے ہی دیکھ چکے ہیں کہ ان کی ہشت پہلوئی شخصیت اس سے ظاہر تھی کہ وہ مضامین کو مکرر اور بار بار لاتے ہیں۔ کہیں ان کا تضاد پیش کرتے ہیں تو کہیں خود اپنے خیالات کے ایک پہلو کی تنقید۔ اس طرح گویا مضمون ان کے سامنے گلوب کی سی حیثیت رکھتا ہے جس کو وہ گھماتے جاتے ہیں اور ہر پہلو و ہر رخ سے اس کا اظہار کرتے چلے جاتے ہیں۔ اسی ہشت پہلوئی کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ وہ مضامین کو حواس خمسہ سے محسوس کرتے ہیں اس لئے ان کے اشعار میں حواس خمسہ ہی سے کئی یا خصوصی طور پر ایک بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ ان کے شعر کا تقاضا ہوتا ہے کہ ہم بھی انھیں حواس خمسہ سے مضمون کو محسوس کریں جن سے انھوں نے محسوس کیا ہے۔ اب مثلاً ان کے یہاں قوتِ باصرہ کا بہت استعمال ہوا ہے۔ وہ ہر چیز کو چشم تصور سے دیکھتے ہیں اور اپنے اشعار میں اس قسم کے الفاظ استعمال کرتے ہیں جن سے کہ قارئین (اور سامعین بھی جن کی حیثیت شعرِ غالب میں ثانوی ہے)

کو بھی مضمون کرتے ہیں۔ یہ کہنے میں مدد ملے گی اس قسم پر زور دینے کے سبب ان کے مضمون کا تقاضا ہوتا ہے کہ اس کو کئی صفات سے متصف کیا جائے۔ اس سے اضافت در اضافت کی کیفیت بھی پیدا ہو جاتی ہے اور مصطلحات فارسی کا استعمال ضروری ہو جاتا ہے۔ یہ کیفیت ان اشعار میں زیادہ ہے جو عرشی صاحب کے دیوان غالب میں گنجینۂ معنی کے تحت جمع کئے گئے ہیں تاہم ان کی مثالیں اس دیوان غالب میں بھی بکثرت ہیں جو کہ آج کل رائج ہے۔

ابھی عرض کیا کہ غالب کے یہاں قوت باصرہ کا بہت استعمال ہوا ہے۔ وہ اس "جوہر" کو جو "نظر" نہیں آسکتا ایسے ایسے عرض کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں کہ وہ جوہر بھی پوری جلوہ آرائی کے ساتھ خود نظاری کو اپنی آنکھوں سے نظر آنے لگتا ہے۔ مثلاً غالباً یہ کہنا ہے کہ وفا نہیں ہے۔ اس کا مضمون پہلے بھی کہہ چکے ہیں

دہر میں نقش وفا، وجہ تسلی نہ ہوا!
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

مندرجہ بالا شعر میں وفا کو نقش کہہ کر شاعر نے وفا کا ایک تصور مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ذیل کے شعر میں اس مضمون کو دیکھئے "کہ وفا نہیں ہے۔ فرماتے ہیں ؎

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال　　ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آبدار ہے

مندرجہ بالا شعر میں موجِ سرابِ دشتِ وفا کی اضافتوں والی ترکیب ہے۔ لیکن چونکہ ہمارے ذہن میں موجِ سراب کا بھی ایک تصور ہے اور دشت کا بھی اب اس تصور کو کام میں لا کر اس وفا کی تصویر کھینچیں جو محض ایک دھوکا ہے اور دراصل موجود نہیں۔ اگر تصور میں اب بھی کوئی کمی رہ گئی ہو تو دوسرا مصرعہ اس کی شدت کو اور بھی دوبالا کر دیتا ہے سراب پانی کا دھوکا دیتا ہے لیکن دراصل سراب ہے پانی نہیں ہے۔ اس لیے موجِ سرابِ دشتِ وفا کا ہر ذرہ آب دار تو تھا لیکن جوہرِ تیغ آبداری تھی اصل نہیں۔ یعنی کہ وفا محض ایک لفظ ہے، جس میں معنی نہیں۔ وہی بات لوٹ کر آ گئی ؎

دہر میں نقشِ وفا وجہ تسلی نہ ہوا　　ہے یہ وہ لفظ جو شرمندۂ معنی نہ ہوا

اسی غزل کا ایک اور شعر ملاحظہ ہو ؎

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو　　توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

دل کے توڑے جانے کو شہرِ آرزو کے تباہ کیے جانے سے تعبیر کر کے آنکھوں کے سامنے ایک ایسے جگمگاتے ہوئے شہر کی تصویر کھینچ دی ہے جو دیکھتے دیکھتے تباہ ہو گیا۔ ہمارے لیے شہرِ آرزو کے تباہ ہونے کا تصور اور بھی شدید ہے۔ کیونکہ ہم نے جاپان کے جگمگاتے ہوئے شہروں کو دوسری جنگ میں بہ یک لمحہ تباہ ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔ اس شعر کے استعارہ کے پیچھے ایک ایسی فریاد ہے جو غالب کے ہم عصروں کے لیے بھی تیر و نشتر کا کام کر سکتی تھی۔ شہرِ آرزو کے ماتم میں پنہاں اس دھیلی کا

بھی ماتم ہے جو کہ غالب کی آنکھوں کے سامنے تباہ ہو رہا تھا۔ دہی دہلی جس کے بارے میں یہ کہا گیا تھا۔

دلی کے نہ تھے کوچے اوراقِ مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

شہر آرزو کا ماتم دراصل اس دہلی کا تھا جس کا ماتم کسی اور نے ان الفاظ میں کیا تھا ؂

کیا بود و باش پوچھو ہو پورب کے ساکنو
ہم کو غریب جان کے ہنس ہنس پکار کے

دلی جو ایک شہر تھا عالم میں انتخاب
رہتے تھے منتخب ہی جہاں روزگار کے

اس کو فلک نے لوٹ کے برباد کر دیا
ہم رہنے والے ہیں اسی اجڑے دیار کے

مختصر یہ کہ شہر آرزو کے لفظ میں محض دل کی شکستگی کا ہی ماتم نہیں، بلکہ ایک پوری تہذیب کے گزر جانے، اور معدوم ہوتے جانے کا ماتم ہے۔ جس کا تمثیلی طور پر غالب نے اپنے مشہور قطعہ ؂

"اے تازہ واردانِ بساط ہوائے دل"

میں ماتم کیا ہے۔

غالب کے الفاظ مصطلحات کی حیثیت رکھتے ہیں

اس طرح ہم نے دیکھا کہ غالب کے یہاں جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ دراصل مصطلحات کی حیثیت رکھتے ہیں جن کے چند معانی تو ظاہر EXOTERIC

ہیں اور کچھ مخفی ESOTERIC ہیں۔ غالب کے فکر دانش کا ایک تو وہ پہلو ہے جسے ہم نے جان ڈون JOHN DONE کے میٹا فزیکل کنسیپٹ META PHYSCIAL CONCENT سے مشابہ بتلایا، دوسرا وہ جس کو ہم نے دور حاضر کے ماڈرن شعرا کے نجی تخیل PRIVATE IMAGINATION اور انفرادی تخیل PERSONAL IMAGINATION سے قریب ظاہر کیا۔ چنانچہ غالب کے انتخاب کیے ہوئے الفاظ کے پیچھے ایک ارادہ۔ ایک نسبت۔ ایک فلسفہ۔ ایک نقطۂ نظر اور ایک واردات قلب چھپی رہتی ہے۔ جس کے سبب سے ان کے الفاظ کی کئی تہیں LAYERS اور پرت یا رخ LEVELS ہوتے ہیں۔ قارئینِ کلام اپنی اپنی استعداد کے لحاظ سے اس گنجینہ سے خوشہ چینی کرتے ہیں اور لطف اٹھاتے ہیں۔ اسی لیے کہا ہے ؂

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

غالب کے مشکل اشعار کا مطالعہ ہمارے سامنے اس بات کو نہیں لاتا کہ ان کے اشعار "فارسی زدہ" ہیں یا بے ربط اضافتوں سے گنجلک ہو گئے ہیں۔ یہ تو محض تلاش کرنے کا ایک بہانہ ہے۔ ورنہ غالب کے زمانہ میں فارسی دستور عام تھی۔ بھلا فارسی کو برتنے والے اہلِ زبان فارسی زدگی کی شکایت کیوں کرتے اور فارسی کے الفاظ یا اضافتیں ان کے لئے سدِ راہ کیوں کر ہوتیں لیکن دراصل غالب کے کلام

کے بمقابل ذوق جیسے شاعر کا بھی کلام تھا جو استاد شاہ بھی تھے اور درباری شاعر بھی۔ ان کا کلام ٹکسالی اور رسمی تھا۔ چنانچہ غالب نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ جب تک ان کی اپنی شخصیت ان کے کلام اور اصل ادب کے درمیان حائل رہے گی وہ ان کے کلام کا کما حقہ مطالعہ نہ کر سکیں گے۔ ان کو یقین تھا کہ فاصلہ DISTANCE کبھی کبھی قربتوں کا باعث ہوتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے کہا کہ ؎

شہرت شعرم بہ گیتی بعد من خواہد شدن

ان کی نگاہ باریک بیں درمیان میں حائل ہونے والی چیزوں کو شدت سے محسوس کرتی تھی:

وا کر دیئے ہیں شوق نے بند نقاب حسن

غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا!

اسی لیے انھوں نے داد تحسین سے بے نیازی برتنی شروع کر دی۔ کیوں وہ جانتے تھے کہ اپنے وقت سے قبل ذہن انسانی ان باتوں کو نہیں سمجھ سکتا جو کبھی کبھی کسی دانائے راز کی زبان سے قبل از وقت نکل جاتی ہیں۔ چنانچہ انھوں نے کہہ دیا ؎

نہ ستائش کی تمنا نہ صلے کی پروا

گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

اگر مندرجہ بالا شعر میں کچھ تلخی سی ملی ہوئی ہے تو ذیل کے شعر میں ہم غالب کے طنز و مزاح کو زمانے کی بے اعتنائی پر ہنستے ہوئے اور اس سے اپنے مفاد کی تعبیر اخذ کرتے ہوئے پاتے ہیں ؎

گر خامشی سے فائدہ اخفائے راز ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنا محال ہے

غالب کے مشکل اشعار

وقت زندگی کا بہت بڑا اور فیصلہ کن عنصر ہے۔ دنیائے ادب میں وقت کی نیرنگیاں اور کار فرمائیاں ایک دلچسپ ناول کے نشیب و فراز اور دل کش ڈرامے کے آغاز و انجام سے کم نہیں۔ اپنے زمانے میں جان ڈن JOHN DONNE کی حیثیت ایک دوسرے یا تیسرے درجے کے گمنام شاعر کی سی تھی۔ لیکن آج جدید یورپین شاعری کا مبدا اور ماخذ ہی وہ ہے۔ ہم عصر ناقدین نے کیٹس KEATS کو اپنی تیغ ناانصافی سے موت کے گھاٹ اتار دیا لیکن مستقبل نے اس کو ورڈ سورتھ wordsworth سے بھی بلند مقام عطا کیا اور پورا ایک اسکول اس کے نام سے موسوم ہوا، اور اس کو شکسپیئر کا ہمنوا مانا گیا۔ اسی طرح براؤننگ Browning کو بھی مشکل اور گنجلک شاعر کہہ کر ٹال دیا گیا اور قرعہ ٹینی سن کے نام پر نکلا لیکن آج براؤننگ کا پایہ ٹینی سن Tennyson سے بدرجہا بلند ہے چنانچہ ان تمام مثالوں میں وہی بات ہے جو ہم غالب کے بارے میں پہلے کہہ آئے ہیں مندرجہ بالا شعرا میں سے ہر ایک کی شاعری غور اور مطالعہ کی محتاج تھی۔

محض سن کر اثر کرنے والی شاعری کا جادو ان میں نہ تھا۔ ضرورت تھی کہ غور وفکر سے ان کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے اور محض بادی النظر میں کوئی فیصلہ مثبت یا منفی نہ صادر کیا جائے۔ چنانچہ ان کے بعد جب آنے والی نسلوں نے فکر اور غور کے ساتھ ان کے کلام کا مطالعہ کیا تو ان کے فیصلے نے پچھلے تمام فیصلوں پر قلم پھیر دیا اور تاریخ میں ان کے لئے ایک بلند مقام نصب کر دیا۔ یہی حال غالب کا ہوا۔ غالب کی مثال ہم ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ T.S.Eliot اور ان کے ہمنوا دوسرے شعرا سے بھی لے سکتے ہیں۔ اگر ایلیٹ کی شاعری کسی مجلس میں پڑھی گئی ہوتی اور شروع ہی سے جریدوں اور رسائل میں چھپ کر پڑھنے کے لئے سامنے نہ آتی تو ہرگز کوئی اعتنا نہ کرتا۔ لیکن آج ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اپنی زندگی ہی میں امام الشعراء اور امام الناقدین کی حیثیت رکھتا ہے۔

غالب کے وہ اشعار جو مشکل کہے جاتے ہیں اور دیگر اشعار بھی اس بات کو ہمارے سامنے رکھتے ہیں کہ نثر اور نظم میں بنیادی فرق ہے اس لئے کہا گیا ہے کہ شعر کی نثر نہیں کی جا سکتی۔ کوئی کہے کہ شعر گفتن چہ ضرورت ہم کہیں کہ اس لئے ضرورت ہے کہ جو بات شعر میں کہی جا سکتی ہے۔ وہ نثر میں نہیں کہی جا سکتی۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ شاعر کے ذہن میں کوئی مربوط خیال نہیں، بلکہ کسی خیال کے تصور کسی بات کا تخیل اور کوئی لطیف جذبہ یا احساس ہوتا ہے۔ لیکن شعر میں ڈھل کر وہ ایک امر واقعہ -- Phenomenon بن جاتا ہے۔ جس طرح سورج کا صبح کے وقت طلوع ہونا

یہ الفاظ اس منظر سے بالکل مختلف ہیں جو منظر کہ علی الصباح مشرق میں پو پھٹتے وقت دیکھنے میں آتا ہے۔ بس یہی فرق ایک خیال کی نثر اور اس کے شعر میں ہے۔ نثر میں تو محض ایسا ہے جیسے کوئی کہے کہ سورج مشرق سے نکل رہا ہے اور شعر وہ منظر بذات خود ہے جو سورج کے نکلتے وقت مشرق میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ چنانچہ اوپر ایک نثر گزری کہ "وفا نہیں ہے" یہ تصور اور یہ خیال شعر کے قالب میں اس طرح ڈھلا ؎

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آب دار تھا

موج سراب۔ دشت، ذرۂ آب دار۔ جوہر تیغ۔ یہ سب فطری امور واقع PHENOMENA میں اور اس خیال کی شعریت سامنے لاتے ہیں جو نثر میں محض اس قدر ہے کہ "وفا نہیں ہے"

اسی طرح ایک دوسرا خیال ملاحظہ ہو:۔

رقیب کی آغوش میں محبوب عاشق کو نہیں بھاتا۔ یا رقیب کا محبوب کی آغوش میں ہونا ایک منظر کریہہ ہے۔ شعر میں ہو نچ کر یہ خیال کچھ اور ہی شکل اختیار کر لیتا ہے ؎

نقش ناز بت طناز بہ آغوش رقیب
پائے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے

"دنیا میں جرأت رندانہ رکھنے والوں کی سخت کمی ہے۔ اس خیال کو کس کس طرح پیش کیا ہے ؎

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگن عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد
رہا آباد عالم اہلِ ہمت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو میخانہ خالی ہے

"شام تنہائی بھی ایک قیامت ہے" اس خیال کو اس میٹا فیزیکل کنسنٹ CONCENT کے ذریعہ پیش کیا ہے جو دو مختلف مختلف چیزوں "شعاعِ آفتاب اور نازِ بستر" کو ایک تعلق کے رشتہ میں پرو دیتا ہے۔

بہ طوفان گاہ، جوشِ اضطراب شامِ تنہائی
شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر تارِ بستر ہے

غرضیکہ غالب کے مشکل اشعار کا، ایک تسکین بخش پہلو یہ ہے کہ باوجود اشکالِ الفاظ و مصطلحات یا یوں کہیئے کہ انھیں کے ذریعہ خیال کو اس سراپائے تخیل اور لباس تصور میں پیش کیا گیا ہے جو آغاز تا انجام اس امر طبعی کے Phenomenon of Nature کے مشابہ ہے جو اس سے بے نیاز ہے کہ دیکھنے والے اس کے بارے میں کیا سوچتے ہیں وہ تو شعر کی قدرت اور نظام میں اس امر کی حیثیت رکھتا ہے جس کو مذہب میں کن فیکون سے تعبیر کیا گیا ہے۔

قوتِ باصرہ کا استعمال

سورج مشرق سے نکلتا ہے اور مغرب میں غروب ہوتا ہے یہ اس لئے نہیں

کہ سائنس دانوں نے یہ طے کیا ہو کہ سورج مشرق سے نکلے اور مغرب میں غروب ہو اس کے برعکس سورج کو مشرق سے نکلتے دیکھ کر اور مغرب میں غروب ہوتے پاکر سائنس دانوں نے یہ قاعدہ کلیہ مرتب کیا کہ ایسا ہی ہوتا ہے بالکل اسی طرح باکمال شاعر کا کلام بھی اسی قسم کا ایک امر ہے۔ جیسے سورج کا مشرق سے نکلنا اور مغرب میں غروب ہونا ایک صاحب نقد و نظر کا یہ فرض ہے کہ وہ کلام کا بالکل اسی طرح مطالعہ کرے جس طرح کہ امور فطرت کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس مطالعہ سے قاعدے اور کلیئے laws and principles اخذ کرے جن کا متقضیٰ اس کا کلام ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ ارسطو نے فلسفۂ ادب کے قواعد وضوابط از خود وضع نہیں کئے بلکہ اس نے شعراء کی ایپک اور ڈرامہ نگاروں کے المیہ و طربیہ کے مطالعہ سے جو کچھ پایا انھیں کو ایک ۔۔۔۔۔۔ قاعدہ کلیہ تسلیم کیا۔ ہاں اس نے اساتذہ کے کلام میں جو اجزاء پائے ان کو ایک فلسفیانہ ربط دیدیا یہی اصل خدمت ہے اور اس کی ہمیشہ ضرورت رہیگی کہ ہر بڑے اور مختلف فنکار کے کلام کے مطابق وہ اصول اور معیار ترتیب دیئے جائیں جن کے ذریعہ ان کا مطالعہ کیا جاتا ہے ان اقدار SYSTEM of VALUES کو پیش کرنا جو کسی مخصوص شاعر کے مطالعہ کے لئے ناگزیر ہے ہمارے اور شاعر کے درمیان غلط فہمی اسوقت پیدا ہوتی ہے جب ہم پہلے سے کسی ایک طرف جھکے ہوئے PREJUDICED ہوتے ہیں اب ہم اگر کسی کو دوسری طرف جھکا ہوا پاتے ہیں تو اسکو غلط سمجھتے ہیں یہی بے انصافی غالب کے ساتھ بھی برتی گئی غالب سے پہلے کے شعراء نیز معاصرین جیسے ذوق وغیرہ نے ایک اور ہی فضا قائم

کر رکھی تھی جس میں کہ لوگ سانس لے رہے تھے غالب نے اس فضا سے مختلف ایک دوسری فضا اور دوسرے ماحول کو ترتیب دیا۔ ظاہر ہے کہ پہلا ردعمل یہ ہوا کہ غالب غلط تھے اور باقی سب ٹھیک راستے پر۔ لیکن بعد کی تاریخ نے یہ ثابت کر دیا کہ کون صحیح تھا اور کون غلط۔

ہمارے زیر مطالعہ کلام غالب کی یہ خصوصیت تھی کہ اس میں اکثر حواس خمسہ کی کارفرمائی ملتی ہے نیز یہ کہ قوت باصرہ کا استعمال ایک ممیز حد تک کیا گیا ہے یہ بھی کہا جا چکا ہے کہ وہ ان لطیف ABSTRACT چیزوں کو "دیکھنے" کی کوشش کرتے ہیں جن کا دیکھنا تخیل کے لئے تو ممکن ہے "نگاہوں کے لئے نہیں۔ اسی لئے ان کے کلام میں مکرر طور پر اس قسم کے الفاظ اور استعارات آتے رہتے ہیں جو آنکھوں کی قوت باصرہ کو اپیل کرتے رہتے ہیں۔ غالب کے ایسے الفاظ شعر کے موٹیف Motifs کی طرف کھینچتے ہیں ؎

نظارہ دامن دل می کشد کہ جا اینجاست

غالب کے یہاں جگمگاہٹوں اور رنگینیوں کا ذکر جا بجا ملتا ہے۔ رنگ و نور کی موجیں ان کے خصوصیات کلام کے بحر بیکراں میں جا بجا جلوہ گر نظر آتی ہیں تب و تاب شعلۂ آتش، خوں کی لالہ کاری اور شراروں کی حیا باری سے ان کے اشعار مرصع ہیں۔ ذیل کے اشعار میں اس قسم کے الفاظ پر خط کھینچ دیا گیا ہے۔ پہلے پرتو نور کی چراغانیاں ملاحظہ ہوں۔

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا کارفرما جل گیا
کی آئینہ خانے کا وہ نقشہ ترے جلوے نے
کرے جو پرتو خورشید عالم شبنمستاں کا
ہنوز اک پرتو نقش خیال یار باقی ہے
دل افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا
شب ہوئی پھر انجم رخشندہ کا منظر کھلا
اس تکلف سے کہ گویا بتکدے کا در کھلا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو
یاں رواں مژگان چشم تر سے خون ناب تھا
موجۂ گل سے چراغاں ہے گزرگاہ خیال
ہے تصور میں زبس جلوہ نما موج شراب
تم ماہ شب چار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور
رخ نگار سے ہے سوز جاودانی شمع
ہوئی ہے آتش گل آب زندگانی شمع

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

جب وہ جمال دل فروز صورت مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں

کیوں نہ جل گیا نہ تاب رخ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقت دیدار دیکھ کر

موج رنگ ساغر

اب موج رنگ کی لالہ کاری سے لطف اٹھائیے :-

پھر بھر رہا ہے خامۂ مژگاں بخون دل
سازِ چمن طرازیٔ داماں کئے ہوئے

دو رہے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کئے ہوئے

اک خوں چکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی

دل خوں شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار
آئینہ بدستِ بتِ بدمستِ حنا ہے

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسبِ رنگِ فروغ
خطِ پیالہ سراسر نگاہِ گلچیں ہے

اچھا ہے سرِ انگشتِ حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

دستگاہِ دیدۂ خونبارِ مجنوں دیکھنا
یک بیاباں جلوۂ گل فرشِ پا انداز ہے

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا

بسکہ دوڑے ہے رگِ تاک میں خوں ہو ہو کر
شہپرِ رنگ سے ہے بال کشا موجِ شراب

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

غالب کے یہاں رنگ کا لفظ تو اس قدر استعمال ہوا ہے کہ لفظ ان کے

پسندیدہ الفاظ کی فہرست میں ایک اہم مقام رکھتا ہے۔ اسی طرح خون کا لفظ بھی مکرر طور پر آیا ہے۔

قوت سامعہ

قوت سامعہ کی نغمگی سے حظ اٹھائیے :۔

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

ڈرتا ہوں اس آواز بہ ہر جنبش سر اڑ جائے
جلاد کو لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور

نہ گل نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

میں اور صد ہزار نوائے جگر خراش
تو اور ایک وہ نہ شنیدن کہ کیا کہوں

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے نالہ پابند نے نہیں ہے

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے

ڈھونڈھے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برق فنا مجھے

پر ہوں میں شکوے سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھیڑیئے پھر دیکھئے کیا ہوتا ہے

آمد بہار کی ہے جو بلبل ہے نغمہ سنج
اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی

وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالب
چٹکنا غنچۂ دل کا صدائے خندہ دل ہے

قوت ذائقہ

غالب کی قوت ذائقہ سے لذت اندوز ہوئیے :۔

جاں لب پہ آئی تو بھی نہ شیریں ہوا دہن
ازبسکہ تلخیٔ غمِ ہجراں چشیدہ ہوں

وہ میوہ ہائے تازۂ شیریں کہ واہ واہ
وہ بادہ ہائے ناب گوارا کہ ہائے ہائے

رگوں میں جب اُترے زہرِ غم تب دیکھیے کیا ہو
ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

دلِ حسرت زدہ تھا مائدۂ لذتِ درد
کام یاروں کا بہ قدرِ لب و دنداں نکلا

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بے مزہ نہ ہوا

ذائقہ۔ لذت اور مزہ، یہ تینوں الفاظ لذتِ کام و دہن کے تصور کا پتہ دیتے ہیں۔ چنانچہ ذیل کے اشعار میں قوتِ ذائقہ کا تصور ہی خیال کی [illegible] ہے۔

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

عشرتِ پارۂ دل زخمِ تمنا کھانا
لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمکداں ہونا

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزا پایا

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

رنج کے لفظ کی طرح غالب کے یہاں لذت بھی مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ لفظ ذوق کی بھی یہی کیفیت ہے۔

یاد ہیں غالب تجھے وہ دن کہ وجدِ ذوق میں
زخم سے گرتا تو میں پلکوں سے چنتا تھا نمک

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

اس شعر کے پس منظر میں لذت کا تصور موجود ہے:

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

اس شعر میں ایک خاص لذت کے تسکین نہ پانے کا احساس ہے:۔

ہاتھ ہی تیغ آزما کا کام سے جاتا رہا
دل پہ اک لگنے نہ پایا زخم کاری ہائے ہائے

ذوقِ شامہ

غالب کے ذوقِ شامہ سے مشام کو معطر کیجیے:۔

جس جا نسیم شانہ کشِ زلفِ یار ہے
نافہ دماغ آہوئے دشت تتار ہے

مشکیں لباس کعبہ علی کے قدم سے جان
نافِ زمین ہے نہ کہ نافِ غزال ہے

ابھی آتی ہے بو بالش سے اس کی زلف مشکیں کی
ہماری دید کو خواب زلیخا عار بستر ہے

نسیم مصر کو کیا پیرِ کنعاں کی ہوا خواہی
اسے یوسف کی بوئے پیرہن کی آزمائش ہے

گر نہیں نکہتِ گُل کو ترے کوچے کی ہوس
کیوں ہے گردِ رہ جولانِ صبا ہو جانا

ہے یہ برسات وہ موسم کہ عجب کیا ہے اگر
موجِ ہستی کو کرے فیضِ ہوا موجِ شراب

جب کہ میں کرتا ہوں اپنا شکوۂ ضعفِ دماغ
سر کرے ہے وہ حدیثِ زلفِ عنبر بارِ دوست

ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لئے بہار
میرا رقیب ہے نفسِ عطر سائے گُل

غالبؔ ندیمِ دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیٔ بوتراب میں

غزل کے شعر میں ذوقِ شاعری کی تسکین کا نشاط مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

کلامِ غالبؔ میں

روزمرّہ اور محاورہ کا مقام

غالبؔ کا کلام ندرتِ فکر اور جدّتِ بیان کا نتیجہ ہے۔ جدّت اور ندرت کے الفاظ خود اس بات کا مظہر ہیں کہ ان کے موضوعات دیگر شعراء سے بہت کچھ علیحدہ اور ان کا انداز روایتی اسلوب سے بیگانہ ہے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ میرؔ و سوداؔ اور دردؔ کا کلام تازگی سے محروم یا اندازِ بیان کی انفرادیت ان میں معدوم ہے۔ دراصل سوداؔ۔ دردؔ اور میر تقی میرؔ جن موضوعات پر رقم طراز ہوئے انھیں ایسی قبولیتِ عام اور بقائے دوام بخشی کہ ان کے اکثر عنوانات کو ہم عصر شعراء اور شعرائے مابعد نے اختیار کیا۔ ان صاحبان کمال

اسالیب بیان اس قدر دل نشین اور ذہن میں جاگزیں ہوئے کہ دوسروں نے انھیں کے قائم کردہ انداز بیان میں اپنے مافی الضمیر کا اظہار کرنا مناسب جانا۔ اس طرح عنوانات، موضوعات، اسالیب اور انداز بیان کی قدر مشترک اور ایک پسندیدہ روایت قائم ہو گئی۔ روزمرہ اور محاورہ اس مشترک روایت کے اجزائے لاینفک ٹھیرے اور شاعری کے انداز بیان کا ایک عام معیار مقرر ہو گیا جس کا اندازہ مولانا محمد حسین آزاد مصنف آب حیات کے ان مستند اور فصیح الفاظ سے ہو سکتا ہے:۔

"مزا یہی ہے کہ آدھی بات کہی آدھی منہ میں ہے اور سننے والا پھڑک اٹھا۔ تار باجا اور راگ بوجھا"

یہ ادب کا ایک عوامی اور تفریحی معیار تھا جس میں لازمی طور پر ایسی عام فہم زبان اور عام فہم مضامین ہوتے تھے کہ "بات ابھی آدھی منہ ہی میں تھی کہ سننے والوں کی طرف سے صدائے تحسین و آفرین بلند ہوئی"۔ یہ اصول ادب کے اس عملی پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کا تعلق محفلوں، مشاعروں اور درباروں سے تھا۔ اگر ان موقعوں پہ کوئی ایسی بات کہی جاتی کہ "بات کو زبان سے کہہ کر سمجھانے کی نوبت آتی تو بقول مصنف آب حیات" لطف زبان کجا اور اور یہ نہیں تو تاثیر کجا"۔

اس عام مشترک، عملی اور تفریحی اصول زبان و ادب کے مد مقابل

غالب نے ایک خاص، منفرد، فلسفیانہ اور مفکرانہ اصول کو قائم کیا اور اسی پر کاربند ہوئے۔ غالب کا اسلوب بیان اور موضوع اشعار معنوی بھی فلسفیانہ اور مفکرانہ تھا کہ اس پر غور و فکر کرنے اور تشریحات اور اشاروں کی مدد سے سمجھنے کی ضرورت تھی۔ ان کی بات ایسی نہ تھی کہ ابھی آدمی منہ میں ہو اور سننے والوں کی طرف سے صدائے تحسین و آفریں بلند ہو جائے بلکہ ان کی بات اس قسم کی تھی جسے زبان سے کہہ کر سمجھانے کی نوبت آتی رہتی تھی۔ چنانچہ خطوط میں جا بجا لوگوں نے ان کے اشعار کے مطالب طلب کئے ہیں اور غالب نے ان کی مفصل یا مجمل تشریحات سپرد قلم کی ہیں۔ اگرچہ غالب نے خود اپنے اردو کلام کو درباروں کی لازمی وضع داری اور بادشاہ کی خاطر داری کا مرہون منت قرار دیا ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اگر غالب سے قبل کی اردو شاعری سننے سنانے سے متعلق تھی تو غالب نے وہ شاعری کا سنگِ بنیاد رکھا جو غور و فکر سے پڑھنے اور بار بار کی توجہ اور ضروری اشاروں اور تشریحات کی مدد سے سمجھنے کے لائق تھی، اگرچہ سننے سنانے کا پہلو بھی تمام تر مفقود نہیں۔ اسی لئے غالب کی شاعری کی بنیاد اور ان کے کلام کی اساس روزمرہ اور محاورہ کی چاشنی اور ایک عوامی اور مشترک لطفِ زبان پر نہیں، بلکہ غالب کے اپنے وضع کردہ اسلوب اور اختراع کردہ ایک نئی طرز پہ رکھی ہوئی ہے۔ لیکن ذوق، مومن، درد، سودا، میر اور ان کے ہم عصر

و تابعین کی زبان اور ان کے اسالیب کی بنیاد اسی لطفِ زبان اور اس تاثیر پر ہے جو عوام کو اس قدر آشنا اور سہل کہ معانی ذہن کے بہت قریب ہوں کر دیا جاتا ہے۔ بولے ہیں روزمرہ اور محاورہ اس اسکول کی ادبیات کے لئے ایک مرکزی مقام رکھتا ہے۔ یہ نظریہ اس قدر مشترک اس قدر عام اور اس قدر جاری و ساری تھا کہ خود غالب کے سوانح نگار اور اصلاح و جدت کے نظری علمبردار حالی بھی اس کے ماننے والے نظر آتے ہیں۔ انھوں نے فرمایا ہے کہ:

”محاورہ اگر عمدہ طور سے باندھا جائے تو بلاشبہ پست شعر کو بلند اور بلند کو بلند تر کر دیتا ہے۔ اہل زبان عموماً اس شعر کو زیادہ پسند کرتے ہیں جس میں روزمرہ کا لحاظ رکھا گیا ہو اور اگر روزمرہ کے ساتھ محاورہ کی بھی چاشنی ہو تو وہ اس کو اور بھی زیادہ مزہ دیتی ہے۔“

یہ بات بخوبی سمجھ میں آتی ہے کہ جو ادب عوام الناس کے لئے ہو جس کی غرض و غایت محفلوں، مجلسوں اور مشاعروں سے وابستہ ہو وہ ضرور عام فہم ہو اور مستند بول چال کے عین مطابق ہو اور اس کے لئے زبان کا سرچشمہ روزمرہ محاورہ کا عمدہ استعمال ہے۔ لیکن جو اسلوب محض روزمرہ اور محاورہ پر منحصر ہو اس میں فطری طور سے ایک بڑا نقص مضمر ہے اور وہ یہ ہے کہ ایسا ادب عوام کے ذوق کو بلند اور ایسا اسلوب عوام الناس کے معیار کو تبدیل نہیں کر سکتا۔ اس طرح ادب کا یہ ایک اعلیٰ مقصد نامکمل رہ جاتا ہے کہ ادب عوام کو مذاقِ سلیم اور معیارِ بلند کی تعلیم

دیتا ہے۔ خود حالی نے بھی اس طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں :۔

"عوام روزمرہ یا محاورہ کے ہر شعر کو حسن کے سر دھننے لگتے ہیں، اگرچہ شعر کا مضمون کیسا ہی مبتذل یا رکیک اور سُبک ہو"

شبلی نے بھی اس خیال کی توثیق کی ہے کہ لوگ مبتذل اور سوقی الفاظ پہ فصاحت کا شبہ کر بیٹھتے ہیں۔ شبلی رقمطراز ہیں :۔

"فصاحت کے یہ معنی ہیں کہ لفظ سادہ، آسان اور کثیر الاستعمال ہو۔ اس لئے لوگ مبتذل اور سوقی الفاظ کو بھی فصیح سمجھ لیتے ہیں حالانکہ ان دونوں میں سفید و سیاہ کا فرق ہے"

فصاحت، روزمرہ اور محاورہ کے اس نقص کا غالب کو علم تھا۔ اس لئے وہ حتی الامکان اس قسم کے انداز سے اجتناب کرتے تھے جس پر مبتذل اور سوقی ہونے کا شبہ گزر سکتا ہو۔ چنانچہ ایک جگہ انھوں نے بڑی حقارت سے ان فرسودہ اور عامیانہ الفاظ کی مذمت کی ہے جن کو "اطفالِ دبستان جانتے ہیں اور جو منصدی نثر میں خرچ کرتے ہیں" یہی نہیں بلکہ غالب نے صریحاً تحریر اور تقریر میں فرق کرتے تھے اور تحریر کی زبان کو تقریر اور گفتگو کی زبان پر ترجیح دیتے تھے۔ چنانچہ وہ فرماتے ہیں :۔

"تقریر اور ہے تحریر اور ہے۔ اگر تقریر بعینہ تحریر میں آیا کرے تو خواجہ نصیر اور شرف الدین علی یزدی اور ملا حسین کاشفی اور

ظاہر وحید یہ سب نثر میں کیوں خونِ جگر کھایا کرتے "

گویا نظم، تو نظم، نثر کے لئے بھی غالبؔ گفتگو اور تقریر کے انداز اور اسلوب کو پسند کرتے نظر نہیں آتے۔ اگرچہ دوسروں کے کلام کی تعریف کرتے وقت انھوں نے روزمرّہ، محاورہ، اور بول چال کی صاف و سادہ اور سلیس زبان کی جا بجا تعریف کی ہے۔ لیکن دوسروں میں جن باتوں کو غالبؔ نے برداشت کیا، ضروری نہیں کہ اس سے یہ نتیجہ نکلے کہ اپنے اسلوب کے لئے بھی وہ ان باتوں کو جائز رکھتے ہوں۔ مثلاً مہر کی مثنوی کے بارے میں فرماتے ہیں:

"مثنوی پہنچی۔ جھوٹ بولنا میرا شعار نہیں۔ کیا خوب بول چال ہے۔ انداز اچھا۔ بیان اچھا۔ روزمرّہ صاف ......"

باوجود اس قسم کی مثالوں کے حقیقت یہی ہے کہ غالبؔ کا طرز اور اسلوب روزمرّہ کے لطف اور محاورہ کی چاشنی سے نہیں، بلکہ "ابداع" "جدّتِ طرز"، "تازہ نوائی" "روشِ تازہ اور فارسی تراکیب سے عبارت کیا جا سکتا ہے۔ غالبؔ مبتذل، فرسودہ اور پیش پا اُفتادہ موضوعات سے احتراز کرتے تھے۔ چنانچہ وہ مبتذل الفاظ، فرسودہ بندشوں اور پیش پا افتادہ ترکیبوں سے بچتے تھے۔ شبلی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:۔

"حسنِ کلام کا ایک بڑا نکتہ یہ ہے کہ مضامین کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ استعمال کئے جائیں۔"

غالب کے مضامین کی نوعیت اس اسلوب کی متقضی تھی جو انہوں نے اختیار کیا ہے۔ انہوں نے جا بجا اس قسم کے الفاظ استعمال کئے ہیں جو ان کے موضوعات کی نہج اور ان کے عنوانات کی ندرت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ چنانچہ میزان شعر مقرر فرماتے ہوئے فغانی کی طرز کو بہت سراہا ہے اور اس کے نازک و بلند خیال کو واضح طور سے پسند کیا ہے:

"فغانی ایک اور شیوۂ خاص کا مبدع ہوا۔ خیالہائے بلند و معانی طبند لایا۔۔۔۔۔"

فرسودہ اور عامیانہ الفاظ کے بالمقابل" ترکیب فارسی اور معنی نازک" کو ترجیح دی ہے۔ ایک اور جگہ شاعری کو معنی آفرینی جدّت فکر اور نزاکتِ خیال سے مرادف بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ" شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں۔" اپنی معنی آفرینی اور طبیعت کی انفرادیت پر زور دیتے ہوئے بسلسلہ عبدالصمد رقمطراز ہیں:

"معنی آفرینی و کیش یگانہ بینی از دے فرا گرفتہ ام"

اس سے پتہ چلتا ہے کہ غالب کی جدّتِ فکر۔ نزاکتِ خیال۔ معنی آفرینی اور کیش یگانہ بینی اس بات کے مقتضی تھے کہ ایک ایسا اسلوب اختیار کیا جائے جو خیال کی نزاکت، معانی کے عمق، فرق و تمیز کی باریکی اور دقت، فلسفیانہ فکر اور شاعرانہ بلند پروازیوں کے لئے ایک مناسب ذریعہ اظہار بن سکے، گویا شعر کی منفرد معنوی خوبیوں کے لئے ایک منفرد اندازِ بیان ایک قدرتی لباس سے کم نہیں۔ شعر کے معنوی اقتضائے

پیشِ نظر ایک ایسا اسلوب اختیار کرنا پڑا جو باریک سے باریک فرق اور تمیز، دقیق سے دقیق خیال اور بلند سے بلند مطالب کو بیان کر سکے۔

مثلاً شاعر کو یہ کہنا مقصود ہے کہ اس کے سیاہ خانہ کی تاریکی بیان سے باہر ہے۔ تاریکی کا یہ عالم ہے کہ اگر دیواروں کے روزن میں روئی رکھ دیں تو یہ معلوم ہو کہ چاندنی رات کھل گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ جہاں تاریکی زیادہ ہوتی ہے وہاں ہر سفید چیز چمکتی ہے۔ اس مضمون کو غالبؔ نے ان الفاظ میں ادا کیا ہے ؎

بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی
شبِ مہ ہو جو رکھ دیں پنبہ دیواروں کے روزن میں

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا شعر اپنے مطلب اور مقصد پر حاوی ہے اور شاعر پوری قدرتِ کلام کے ساتھ اپنے مافی الضمیر کو ظاہر کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اب اگر یہ سوال کیا جائے کہ ایسا مطلب ادا کرنا کیوں مقصود ہو جو کہ دقیق اور پُر از اشکال ہو۔ جواب اس کا یہ ہے کہ شاعر کو قابلِ بیان مطالب کی فہرست پہلے سے بنا کر نہیں دی جا سکتی کہ وہ صرف انھیں کو ادا کرے گا۔ یہ مضمون غالبؔ کا اس قدر پسندیدہ ہے کہ انھوں نے اس کی ایک جگہ اور بھی تکرار کی ہے اور تقریباً اسی قسم کے الفاظ میں ؎

کیا کہوں تاریکیِ زندانِ غم اندھیر ہے
پنبہ نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں!

اسی مضمون کو غالب اور بھی شدت اور باریکی سے ایک اور شعر میں بیان کرتے ہیں جس کا اسلوب ان کے عام اسلوب سے بیگانہ لیکن زیادہ اسالیبِ بیدل سے نزدیک ہے ؎

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

شبستانِ زندانِ غم اور ظلمت کدے کی تاریکی غالب کی زندگی اور ان کے زمانے کے نامساعد اور صبر آزما حالات کی ایک علامت ہیں۔ اسی لیے انھوں نے اس مضمون کو بار بار دہرایا ہے۔ اس شعر کی شرح خود انھوں نے نہایت وضاحت اور کاوش سے ایک خط میں لکھی ہے۔ فرماتے ہیں ؎

"شبِ غم کا جوش یعنی اندھیرا ہی اندھیرا۔ ظلمت غلیظ ہے۔ نور ناپدید۔ گویا خلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں ایک دلیلِ صبح کی موجود ہے۔ یعنی بجھی ہوئی شمع اس راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھا دیا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیلِ صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے منجملہ اسبابِ تاریکی کے۔ پس دیکھنا چاہیے کہ جس گھر میں علامتِ صبح مزید ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا۔"

غالب کی شرح سے پتہ چلتا ہے کہ ایک ایک شعر کے پیچھے ان کے ذہن میں کیسے کیسے قیمتی خیالات ہوتے تھے جن کو وہ بڑی محنت و کاوش سے شعر کے لباس میں ادا کرنا اپنا فرضِ اولین جانتے تھے۔ ایسے اشعار میں پیچیدہ سے پیچیدہ معنی بھی کیا جا سکتا کہ

الفاظ کی نشست و برخاست کسی دیئے ہوئے نمونہ کے مطابق اور محاورہ کی بندش روزمرہ کی صفائی کسی التزام کے زیرِ اثر ضرور موجود ہوگی۔ اگر ذرا ہم حالی کے الفاظ پر غور کریں تو ہمیں صاف پتہ چل جائے گا کہ محاورہ پر شعر کی بلندی یا پستی کے منحصر ہونے کا اصول غالب کے کلام پر صادق نہیں آسکتا۔ حالی کا کہنا یہ ہے کہ:

"محاورہ اگر عمدہ طور سے باندھا جائے تو بلاشبہ پست شعر کو بلند اور بلند کو بلند تر کر دیتا ہے"

ان الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ شعراء مشترک قسم کے مضامین باندھتے ہیں جس شاعر نے ایک مشترک مضمون کو عمدہ محاورہ کی چاشنی اور روزمرہ کا لحاظ و پاس رکھ کر باندھا ہو اس کا شعر اس شاعر کے شعر سے بلند ہو گیا جس نے وہی مضمون محاورہ اور روزمرہ کی چاشنی کے بغیر باندھا ہو۔ غالب کے اشعار کسی مشترک فہرست سے نہیں، بلکہ ان کی اپنی اُپج اور جدت کی پیداوار ہیں۔ پھر ان کے اشعار ایک مشترک اسلوب کے آئینہ دار کیوں ہوں۔ البتہ اگر ان کے اندازِ بیان میں کہیں روزمرہ اور محاورہ خود بخود شامل ہو گیا اور وہ روزمرہ اور محاورہ اظہارِ خیال کے لئے ضروری بھی ہو تو غالب نے ایسے روزمرہ اور محاورہ کو بہ تنخبے کبھی گریز نہیں کیا لیکن غالب کے کلام میں روزمرہ اور محاورہ کو بالذات کوئی مرکزی حیثیت حاصل نہیں۔ شعر کسی روزمرہ اور محاورہ کے لئے نہیں کہا گیا بلکہ شعری ضرورت کے لئے روزمرہ اور محاورہ لایا گیا۔ مثلاً "ٹوٹنا" محاورہ ہے یعنی کہیں کا نہ رکھنا۔

جو غالب کے شعر میں مطلب اور مقصد کے اظہار کا ایک جزو لازم ہے۔

(۱) نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ میں ہوتا تو کیا ہوتا

حالی نے اس شعر کو یوں سمجھایا ہے:۔

"بالکل نئی طرح سے نیستی کو ہستی پر ترجیح دی ہے اور ایک عجیب توقع پر معدوم ہونے کی تمنا کی ہے۔ پہلے مصرعے کے معنی ظاہر ہیں۔ دوسرے مصرع سے بہ ظاہر یہ مفہوم ہوتا ہے کہ اگر میں نہ ہوتا تو کیا بُرائی ہوتی۔ مگر قائل کا مقصد یہ ہے کہ اگر میں نہ ہوتا تو دیکھنا چاہئے کہ میں کیا چیز ہوتا۔ کیونکہ پہلے مصرع میں بیان ہو چکا کہ اگر کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا۔"

(۲) دانتوں میں تنکا لینا' عاجزی کرنے کے لئے محاورہ ہے۔ غالب کہتے ہیں:

نہ آئی سطوتِ قاتل بھی مانع میرے نالوں کو
لیا دانتوں میں جو تنکا ہوا ریشہ نیستاں کا

تنکے کے لفظ کی نیستاں کے ساتھ لسانی و معنوی مناسبت ظاہر اور پُر لطف ہے۔ محاورہ شعری ضرورت کو ظاہر بھی کرتا ہے اور اس کو پورا بھی۔

(۳) اسی طرح ناک میں دم آنا سے مراد بیزار ہونا۔ غالب نے اس محاورے کو کس قدر حسیت نیز مناسبت کے ساتھ باندھا ہے ۔

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بد دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

بد دماغی اور ناک میں دم آنا دونوں ترکیبیں ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم اور ایک دوسرے کی طلبگار ظاہر ہوتی ہیں اور یہ دونوں بندشیں شعر کے معنوی پہلو اور شاعر کے مقصد کو واضح ہونے میں بھی مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ یہ محاورہ کا طرز ذوق جیسے شعراء کی محاورہ بندی سے مختلف چیز ہے۔ اگر محاورہ بندی بھی شاعری ہے تو غالب کی شاعری یقیناً "ولے شاعری چیزے دیگر است"۔

غالب کے برخلاف فلسفۂ شاعری میں روز مرہ اور محاورہ کو اس لئے مرکزیت حاصل تھی کیونکہ وہ لوگ ایک ایسی شاعری کی بنیاد ڈال رہے تھے جس کو سمجھنے کے لئے کسی خصوصی علمیت کی ضرورت نہ پڑے۔ چناں چہ حالی نے لکھا ہے کہ:

"شعر کی معنوی خوبی کا اندازہ اہلِ زبان اور غیر اہلِ زبان
دونوں کر سکتے ہیں"

یہ بات غالب کے کلام پر صادق نہیں آتی۔ غالب کے کلام کی معنوی خوبی کا اندازہ صرف اہلِ زبان ہی کر سکتے ہیں۔ بلکہ کبھی کبھی تو اہلِ زبان کو بھی غالب کے منفرد اسلوب کے تحت خیال کو نظرِ غائر سے دیکھنے اور عمیق مطالعہ کرنے کی

ضرورت پیش آتی ہے اور گوہرِ مقصود پھر بھی ہاتھ نہیں آتا۔ اسی لئے غالب کے کلام کی شرح اور اشعار کے مطالب لکھنے کی ضرورت پیش آتی ہے تاکہ تنقید اور تفہیم نے جتنا راستہ طے کیا ہے کم از کم اس کا ایک نقشہ تیار ہو جائے تاکہ جتنا کلام سمجھ میں آگیا اتنا دستِ فہم و فراست سے کھو نہ جائے۔

ضرورتِ شعری کے زیرِ اقتضا غالب کے یہاں باریک اور دقیق استعارات و تشبیہات اور بعید و دور افتادہ الفاظ سے جا بجا سابقہ پڑتا ہے۔ مولوی محمد حسین آزاد نے اس قدر واضح تر تلخ انداز میں اس اسلوب کے خلاف لکھا ہے کہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ مرزا غالب کے خلاف لکھ رہے ہیں۔ اگرچہ ان کے ذہن میں ایک پورا اسکول ہے جو محاورہ اور روزمرہ اسکول کے خلاف ایک منفرد انداز اختیار کیے ہوئے ہے۔ آزاد لکھتے ہیں:

"ہمارے متاخرین کو نئی آفرین لینے کی آرزو ہوئی تو بڑا کمال یہ کیا کہ کبھی صفت بعد صفت کبھی استعارہ در استعارہ سے اسی اور تنگ و تاریک کیا جس سے یہ ہوا کہ بہت غور کے بعد فقط ایک دور کی نزاکت اور فرضی لطافت پیدا ہو گئی کہ جیسے محالات کا مجموعہ کہا چاہیے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ بجائے اس کے کہ کلام ان کا خاص و عام کے دلوں پر تاثیر کرے وہ مستعد لوگوں کی طرح آزمائی کے لئے ایک دقیق معمہ اور عوام کے لئے ایک عجب:

گورکھ دھندا تیار ہو گیا۔ اور جواب ان کا یہ ہے کہ کوئی یہ کہے تو کہے جو
نہ سمجھیں وہ اپنی جہالت کے حوالے ہیں۔

انجمن اتحاد کے متذکرہ بالا اعتراض کا تجزیہ کیا جائے تو بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ ان کے ذہن میں ادب کا تصور عوام اور سامعین کی طرف سے شروع ہوتا ہے، شاعر اور اہل فن کی طرف سے نہیں۔ اسی لئے وہ ادب کا سب سے بڑا مقصد یہ سمجھتے ہیں کہ سامعین سے تحسین و آفرین حاصل کرتے رہیں۔ چنانچہ وہ غالب اور مومن جیسے دوسرے شعراء کو بھی نئی آفرین کا متلاشی جانتے ہیں۔ آزاد کے یہاں اس خیال کا کوئی مقام نہیں کہ فنکار اور شعراء عوام کے زشت و خوب کے معیار کو بدل سکتے ہیں اور جو موجودہ اور روایتی معیار ہے وہ بھی فنکاروں اور شعراء ہی کا قائم کردہ ہے۔ ان کے خیال میں شاعر کا کام جدت اور ابداع کرنا نہیں، بلکہ عوام کے پسندیدہ معیار کی مطابقت کرنا اور عوام کو عوام کی پسند کے مطابق مطمئن کرنا ہے۔ اس لئے وہ اس ادب کو ادب سمجھتے ہیں جو معرض اظہار میں آتے ہی خاص و عام کے دلوں پر تاثیر کرے، ایسا ادب جو اپنا مقام آپ پیدا کر سکے اور عوام کے معیار کو بدل کر ان کو خود شعراء اور اہل فن کے برابر لے آئے، جو ایک نئے معیار فن اور نئے معیار آفرین کی بنیاد ڈال سکے۔ ایسے ادب کو آزاد ادب سمجھے معلوم نہیں ہوتے۔ آزاد ادب اور اس کے اثر میں وہی تعلق سمجھتے ہیں جو طبعی اور NATURAL SURROUNDINGS جیسے گرمی، سردی، سختی، نرمی، دکھ سکھ، خوشی و غم اور ان کے پیدا کردہ فوری عمل

REFLEX ACTION میں ہے گرمی لگتے ہی انسان گرمی کی شکایت کرتا ہے، سردی میں ٹھنڈ کی تکلیف محسوس کرتا ہے سکھ میں بشاشت اور دکھ میں فوری تکلیف اس کے چہرے سے ظاہر ہو جاتی ہے بالکل اسی طرح آزاد یہ خیال کرتے ہیں کہ شعر پڑھا جائے اور اس کا اثر اتنا ہی فوری طور پر اپنی پوری تکمیل کے ساتھ پیدا ہو جائے جیسے کانٹا لگنے کی کسک۔ اس لئے ایسا ادب جو مستعد لوگوں سے طبع آزمائی کی اُمید رکھے اور صاحبانِ فہم و فراست کی نکتہ دانی کو دعوت دے ایسے ادب کی آزاد کے فلسفۂ ادب میں کوئی جگہ نظر نہیں آتی۔ وہ اسی ادب کو ادب سمجھتے جو سہل ہو یعنی جس کے معنی اس قدر سطح پر تیرتے ہوئے ہوں کہ ابھی گویا آدھی بات کہی آدھی منہ میں ہے اور سننے والا پھڑک اٹھا۔ باریک اور دقیق نکات اور نادر تشبیہات و استعارات ان کی نظر میں نہایت قابلِ اعتراض معلوم ہوتے ہیں۔ اس اعتراض کو انھوں نے اس طرح قلم بند کیا ہے :۔

"تشبیہ اور استعارے اگر پاس پاس ہوں اور آنکھوں کے سامنے ہوں
تو کلام میں نہایت لطافت اور نزاکت پیدا ہوتی ہے لیکن جب دور
جا پڑیں اور بہت باریک ہو جائیں تو دقت ہوتی ہے"

گویا لطافت اور نزاکت جو پسندیدہ خصوصیات شعر ہیں تشبیہوں اور استعاروں کے جانے پہچانے ہونے پر منحصر ہیں، اگر بعید نادر اور باریک تشبیہات و استعارات استعمال کی جائیں تو لطافت اور نزاکت میں خلل انداز ہوتی ہیں اور ایک ناپسندیدہ حالت کا

سبب بنتی ہیں جسے دقت کے لفظ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

لیکن اگر بہ نظرِ غائر اور بہ نگاہِ تحقیق دیکھا جائے تو لطافت اور نزاکت خود باریک اور دقیق نکات اور نادر اور بدیع تشبیہات اور استعارات ہی کا نتیجہ ہوتی ہے مزید یہ کہ نہ پاس پاس اور نہ آنکھوں کے سامنے والی تشبیہیں بجائے خود کوئی دولت ہیں اور نہ دور اور باریک محسوس ہونے والے استعارات کوئی بری چیز ہیں۔ فرق اس میں ہے کہ فنکار یا شاعر کس ارادہ کو لے کر چلا ہے اور کس قسم کا تاثر IMPRESSION پیدا کرنا چاہتا ہے۔ الفاظ کا انتخاب اور استعارات کی پسند اس پر منحصر ہوگی کہ کس نفس مضمون کو کس معیارِ فن سے معرض اظہار میں لایا جا رہا ہے۔ اگر کوئی دقیق نکتہ یا باریک تصور پیش کرنا ہے اگر پیش پا افتادہ نہیں، بلکہ کوئی نادر اور بدیع بات کہنی ہے تو ضرور باریک، دقیق، نادر اور دور از کار استعارات اور الفاظ سے بھی کام لینا پڑیگا اور یہی اسلوب مناسب اور فطری ٹھہرے گا۔

اگر شاعر اپنے نفس مضمون، اپنے تصورات، اپنے فلسفۂ حیات اور نقطۂ نگاہ کے بارے میں سنجیدہ ہے اور ایک مفکرانہ مزاج رکھتا ہے تو وہ تاثر کے تسلسل کے لئے تشبیہ در تشبیہ اور استعارہ در استعارہ کے طریقہ سے بھی کام لے گا بے غرض اس سے کہ آزاد جیسے کسی مخصوص اسکول سے تعلق رکھنے والے ناقدین خواہ اس پر کتنا ہی معترض کیوں نہ ہوں، مثلاً غالب کے یہاں مسلسل استعارے اور مکرر الفاظ کا ایک خاص مقام ہے اور کچھ الفاظ اور استعارات غالب کے کلام میں مکرر اور لوٹ لوٹ کر آتے رہتے ہیں۔ ایسے

استعارے شاعر کے ذہن کی کیفیت اور کلام کی ایک مجموعی فضا کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ذیل کی غزل شب ہجر کی کیفیات اور احوال کا تذکرہ کرتی ہے۔ اس میں ایک مسلسل اور مکرر استعارہ ہے۔

استعارۂ آب:۔ اس مسلسل استعارہ کے ساتھ ساتھ اور بھی چند ایسے الفاظ ہیں جو اس غزل مسلسل میں ہیں جو غالب کے کلام میں مکرر اور بار بار اپنے مخصوص معانی میں ملتے ہیں۔ مثلاً برق، زہرہ، حلقہ، عناں گیر، پنبہ، ہجوم، تازگی، جلوۂ گل، چراغاں، خون ناب، بالش، نفس، بساط وغیرہ وغیرہ۔ ان میں سے ہر لفظ کا ایک خاص مفہوم غالب کے ذہن میں ہے اور اس مفہوم کے مطابق یہ الفاظ متعدد اشعار میں ملتے چلے جاتے ہیں۔ محض اسی ایک غزل میں استعارۂ آب کے تسلسل کے تحت یہ چند الفاظ استعارہ آب کو مکرر اور متعدد شکلوں میں ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ مثلاً (۱) زہرۂ ابر (۲) آب (۳) گرداب (۴) بارش (۵) گریہ (۶) کفِ سیلاب (۷) موتی (۸) آب جو (۹) رواں (۱۰) چشم تر (۱۱) خون ناب (۱۲) موج رنگ۔

استعارہ کا تسلسل کس قدر فطری اور نفسِ مضمون کو پُر لطف، شوخ اور ذہن پر نقش کرنے میں کتنا مؤثر ثابت ہوتا ہے، یہ بات غزل کے صرف ایک شعر سے ظاہر ہو جاتی ہے، جس سے آگے کو خود قیاس کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً آبِ جو کے تصور کے ساتھ پانی کی روانی کا تصور ایک فطری بات ہے ؎

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو　　　یاں رواں مژگانِ چشم تر سے خونناب تھا

نہ صرف یہ کہ آب جو رواں ہوتی ہے بلکہ چشمِ تر سے خوں کا رواں ہونا بھی اسی ایک نقطہ سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ غالب کی تشبیہات و استعارات شعر کے پورے خاکے میں نہایت فطری اور لازم معلوم ہوتے ہیں۔ کہیں غیر فطری زبردستی کا تاثر مرتب نہیں ہوتا۔ اب آگے چل کر ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ جلوۂ گل کے معنی کو چراغاں کا لفظ اُجاگر کر دیتا ہے اور یہی لفظ یعنی چراغاں کا لفظ مژگاں چشمِ تر پہ خون ناب کے قطروں کے تصور کو بھی جلوہ گر کرتا ہے۔ اب اگر یہاں پر جلوۂ گل، چراغاں یا آبِ جو کے الفاظ پر یہ کہہ کر اعتراض کیا جائے کہ دُور از کار اور بعید از فہم، اور غیر فصیح یعنی اُردو کے روزمرہ اور محاوروں کے خلاف ہیں تو یقیناً تنقید کا بیجا استعمال ہوگا۔

پوری غزل کی غزل اسی رنگ میں ہے۔ یعنی استعارات مسلسل ہیں لیکن فطری بھی ہیں اور لازم و مناسب۔ غزل کا نفسِ مضمون ہے "شبِ ہجر کے کوائف"۔ غزل یہ ہے:۔

۱۔ شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا ‌ ‌ ‌ شعلۂ جوالہ ہر اک حلقۂ گرداب تھا

۲۔ واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام ‌ ‌ ‌ گریہ سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا

۳۔ واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال ‌ ‌ ‌ یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا

۴۔ جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبِ جو ‌ ‌ ‌ یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

۵۔ یاں سرِ پرشور بےخوابی سے تھا دیوار جو ‌ ‌ ‌ واں وہ فرقِ ناز محوِ بالشِ کمخواب تھا

۶۔ یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بےخودی ‌ ‌ ‌ جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا

۷۔ فرطِ سوزِ تاش و داں گھر اس قطرہ نمیں گھلا یاں میں سمجھے آسماں تک سوزِ شق کا باب تھا

۸۔ ناگہاں اس تشنگی سے خونناب تپکانے لگا
دل کہ ذوقِ کاوش ناخن سے لذت یاب تھا

مندرجہ بالا غزل میں چونکہ شاعر نے شبِ ہجر کی عام کیفیات سے قطع نظر اپنی انفرادی و داخلی کیفیات ہی کا ذکر کیا ہے۔ اس لئے اس نے اپنے انفرادی مزاج اور مخصوص تصور کے ماتحت ایسے استعارات اور ایسی بندشوں سے کام لیا ہے جو برخلاف نظریات رکھنے والے کو دور از کار اور پیچیدہ وقت نظر آئیں گی۔ ہاں اگر شبِ ہجر کی عام کیفیات اور مشترک العوام جذبات ہی کا ذکر کرنا ہو تو ضرور ایسے سہل الفہم اور مشترک العوام الفاظ ہی میں کرنا چاہیئے جو محاورہ اور روزمرہ کی چاشنی سے پُر از لذت بنایا گیا ہو۔ چنانچہ ذوق کا قطعہ شبِ ہجر، شبِ ہجر کی عام کیفیات کا مظہر ہونے کے سبب سے محاورہ بند زبان میں لکھا گیا ہے جو یہ ہے:۔

کہوں کیا ذوق احوالِ شبِ ہجر — کہ تھی اک اک گھڑی سو سو مہینے
نہ تھی شب ڈال رکھا تھا اندھیر — مرے بختِ سیہ کی تیرگی نے
تپِ غم شمع ساں ہوتی نہ تھی کم — اور آتے تھے پسینوں پر پسینے
یہی کہتا تھا گھبرا کر فلک سے — کہ او بے مہر۔ بداختر۔ کمینے
کہاں میں اور کہاں یہ شب مگر تھے — مری جان لینے تیرے دل میں کینے
سوا اس ظلمت کے بدلے میں کئے ظلم — ارے ظالم تری کینہ وری نے

عوض کس بادہ نوشی کے مجھے آج
پڑے یہ زہر کے سے گھونٹ پینے

حواس و ہوش جو تھے سو قرینے
تتر بتر ہو گئے سب بے قرینے

مری سینہ زنی کا شور سن کر
پھٹے جاتے تھے ہمسایوں کے سینے

اٹھایا گاہ اور گاہے بٹھایا
مجھے بے تابی و بے طاقتی نے

کہا جب دل نے چپکا کے سو وہ
بہت لا سی گے تو ڑے سے بھینے

نہ ٹوٹا جان کا قالب سے رشتہ
بہت سی جان توڑی جانکنی نے

بہت دیکھا نہ دکھلایا ذرا بھی
طلوع صبح سے منہ روشنی نے

کہا جی نے مجھے یہ ہجر کی رات
یقیں ہے صبح تک دے گی نہ جینے

لگے پانی چوانے منہ میں آنسو
پر ابھی نہیں مرنے دی بے کسی نے

مگر دن عمر کے تھوڑے سے باقی
لگا رکھے تھے میری زندگی نے

کہ قسمت سے قریب خانہ میرے
اذاں مسجد میں دی یارو کسی نے

بشارت مجھ کو صبح وصل کی دی
اذاں کے ساتھ تمکین فرخی نے

ہوئی ایسی خوشی اللہ اکبر
کہ خوش ہو کر کہا خود یہ خوشی نے

مؤذن مرحبا بر وقت بولا
تری آواز مکے اور مدینے

ذوق کا یہ قطعہ ان کے بہترین کلام کا نمونہ ہے اور لاریب کہ اردو کے

سرمایۂ ادب کا ایک بے بہا جوہر ہے۔ یہ کلام حالی اور آزاد کے اس فلسفہ پر پورا اُترتا ہے کہ وزن اور قافیہ و ردیف کی کھنڈوٹ، محاورہ اور روزمرہ کی چاشنی اور مشترک اور فطری جذبات کی ترجمانی ہی اصل ادب ہے۔ اس کے بارے میں آغا جان عیش کا مصرع یاد آتا ہے، جو آزاد کے فلسفہ فصاحت کی توثیق کرتا ہے ؎

مزا کہنے کا جب ہے، ایک کہے اور دوسرا سمجھے

لیکن ذوق کے کلام میں یہ سلاست اور یہ سہولت (برخلاف دقت) اس لئے پیدا ہوئی ہے کہ ذوق کے کلام میں فکری عنصر نہیں ہے اور غالب کے کلام میں بمقابل ذوق کے اشکال اور دقت اس لئے ہے کہ اس میں فکری عنصر بدرجہ اتم موجود ہے۔ شبِ ہجر کا احوال یہ کہہ کر بیان کرنا کہ "ایک ایک گھڑی سو سو مہینے کی تھی، چاروں طرف ظلمت ہی ظلمت، گویا چرخ کجرفتار نے خدا جانے کب کب کے بدلے ایک رات میں لے لئے، فرقت کا مارا شب بھر سینہ کوبی کرتا رہا۔ بے تاب و بے طاقت ہوگیا، ناچار مرنے کی تدبیر کرنے لگا، قریب تھا کہ مرجائے، جان کنی کی حالت غالب ہو چکی تھی، منہ میں پانی ٹپکایا جانے لگا تھا، سرھانے لٰسین پڑھی جانی شروع ہوگئی تھی کہ یکایک قریب کی مسجد سے اذان کی آواز نے لمحہ بھر میں شبِ تاریک کو صبح منور میں تبدیل کر دیا۔ یہ احوال تقریباً ایسا ہے جو شبِ ہجر پر ایک قیاسی مضمون لکھنے کے لئے نمونے کے عام اور مشترک جذبات

دکھانے کو کافی ہے۔ اس میں شاعر نے کسی ندرتِ فکر یا جدتِ خیال سے کام نہیں لیا بلکہ تناسب الفاظ، رعایت قافیہ و ردیف اور وزن کی کھپاوٹ نیز مشق شعر اور بے مثال زباندانی کے زیرِ اثر کاوش و محنت، غور و فکر، ایجاد ابداع کے بغیر عام جذبات موزوں ہوتے چلے گئے۔

اس کے برعکس یہ کہنا کہ شبِ ہجر میں پانی اور آگ کا ایک طوفان اُٹھ رہا تھا۔ اشکوں کے سیلاب میں بنیہ گف سیلاب معلوم ہوتا تھا۔ ہم نے تارِ نگہ میں اتنے دُرِ اشک پروئے کہ تارِ نگہ چھپ گیا تھا اور پھر یہ تقابل و تضاد بہم پہنچانا کہ بے خوابی کے سبب شاعر تو اپنے سر کو دیوار سے ٹکرا دینے کی تلاش میں تھا لیکن محبوب اپنا سر کمخواب کے تکیہ پر رکھے سو رہا تھا۔ شاعر تو صدمۂ فراق سے بے خود ہوا جاتا تھا لیکن محبوب تمیوں نے جلسے میں عیش اُڑا رہا تھا۔ محبوب کی محفل میں عیش و نشاط کا ایک طوفان تھا ٹھیں مار رہا تھا اور شاعر کی قسمت میں محض جلنا ہی جلنا تھا، وغیرہ۔ ایسے خیالات میں جو شبِ ہجر کا تصور آتے ہی ایک مضمون نگار کے ذہن میں وارد نہیں ہوتے جو بطور نمونہ ایک عام تجربہ ظاہر کرنے کو شبِ ہجر کی تصویر کھینچنا چاہے۔ ظاہر ہے کہ اگر شاعر نے جدتِ فکر اور ندرتِ خیال سے کام لیا ہے اور اپنے مافی الضمیر کو جدتِ بیان اور ندرتِ اظہار کے لباس میں پیش کیا ہے تو قاری کے سامنے دو دشواریاں درپیش ہو گئیں ایک فکر اور خیال کو سمجھے، دو بیان اور اظہار کی شرح کرے۔

لیکن جہاں فکر اور خیال کو تکلیف ہی نہ دی گئی ہو، جہاں انفرادی طور پر سوچنے اور منفرد طور پر بیان کرنے کی کاوش ہی نہ کی گئی ہو گی، اس کے کلام میں دقت، عمق، باریکی، اور اشکال کہاں سے آجائے گا۔ جب شاعر نے فکری عنصر کو کلام میں حل کیا ہی نہیں تو سامعین اور قاری کو وہی خیالات ملیں گے جو عام اور مشترک ہیں اور اسے پہلے سے معلوم ہیں۔ اس گفتگو سے صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ غالب کا کلام یا کوئی بھی کلام صنعت بدصنعت یا استعارہ در استعارہ سے تنگ و تاریک نہیں، بلکہ اس میں جدت، ندرت، تازگی، ابداع اور اختراع کی وسیع ترین گنجائشیں پیدا ہوتی جاتی ہیں۔

تاہم غالب روایات اور اصول ادب کے ہرگز منکر نہیں تھے۔ یہ چیز دوسری ہے کہ انھوں نے ایک نئی روایت اور ایک نئے اصولِ ادب کی بنیاد رکھی۔ وہ اُردو اور فارسی دونوں زبانوں میں اساتذہ اور اہلِ زبان کے پیرو تھے بسلسلۂ فارسی رقمطراز ہیں کہ:۔

"میں اہلِ زبان کا پیرو ہوں جب تک قدما یا متاخرین میں مثل صائب و کلیم و حزیں کے کلام میں کوئی لفظ یا ترکیب نہیں دیکھ لیتا اس کو نظم اور نثر میں نہیں لکھتا۔"

اُردو زبان کے بارے میں لکھتے ہیں:

"از ریختہ گویان گفتار میر و میرزا در نظر داشتہ باشند۔"

چنانچہ کلام غالب میں اساتذہ کے زیر اثر روزمرہ اور محاورہ کی متعدد
مثالیں پائی جاتی ہیں۔ غالب کا کلام روزمرّہ کے لطف سے یکسر محروم نہیں،
اور محاورہ کی چاشنی اس میں بالکل غیر موجود نہیں۔ حالی نے خود ایسے اشعار
کی مثالیں دی ہیں " جن میں عمدہ مضمون، معمولی بول چال اور روزمرہ میں
پورا پورا ادا ہو گیا ہے "

حالی فرماتے ہیں:

" مرزا غالب اتنے بڑے مضمون کو کہ میں جو معشوق کے مکان
پر پہنچا تو اول تو خاموش کھڑا رہا۔ پاسبان نے سائل سمجھ کر کچھ
نہ کہا۔ جب معشوق کے دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق ہوا اور صبر
کی طاقت نہ رہی تو پاسبان کے قدموں پر گر پڑا۔ اب اس نے
جانا کہ اس کا مطلب کچھ اور ہے، اس نے وہ سلوک کیا کہ ناگفتہ
بہ ہے۔ دو مصرعوں میں اس طرح بیان کرتے ہیں ؎

(۱) گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے

(۲) رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے
دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے

قاعدہ ہے کہ جب تک انسان عشق و محبت کو چھپاتا ہے، اس کو ہم

ایک بات کا لحاظ و پاس رہتا ہے لیکن جب رلدٗ فاش ہو جاتا ہے تو پھر اس کو کسی سے شرم اور حجاب نہیں رہتا۔ اس شعر میں یہی مضمون ادا کیا گیا ہے۔ دھویا جانا بے لحاظ اور بے حیا کو کہتے ہیں۔ پاک آزاد اور شہدے کو کہتے ہیں۔ رونے کے لئے دھویا جانا اور دھوئے جانے کے لئے پاک ہونا۔ باوجود انہی لفظی مناسبتوں کے محاورہ کی نشست اور روزمرہ کی صفائی سے مضمون پورا پورا ادا ہو گیا ہے۔"

تفصیل کے بعد اجمال میں کچھ اشعار پیش کئے جاتے ہیں جن میں سہل ممتنع کی روانی (جس خصوصیت پر خود غالب کو فخر تھا) محاورہ کی بندش، روزمرہ کی صفائی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ساتھ ہی غالب کا پہلا انداز فکر اور مخصوص اسلوب بیان بھی محفوظ ہے۔

مثلاً یہ شعر سہل ممتنع ہونے کے ساتھ ساتھ غالب کی تازگیٔ فکر کا بھی اچھا نمونہ ہے:۔

(۱) ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

(۲) نظر لگنا محاورہ ہے:۔

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں

(۳) دم لینا بمعنی ستانا:۔

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز — پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا

(۴) قسم ہونا اور سر اُڑانا۔ دونوں محاورے ہیں:

سر اُڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا — ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

(۵) روزمرّہ کی صفائی:۔

وہ آئیں گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے — کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

(۶) بادہ پیمائی کے لفظ سے لطف پیدا کیا ہے۔ بادپیمائی عبث کلام کرنے کو کہتے ہیں۔

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر — بادہ نوشی ہے بادپیمائی

(۷) اُٹھانا۔ اس فعل کے محاوروں سے کس قدر لطف پیدا کیا ہے:۔

زندگی میں تو وہ محفل سے اُٹھا دیتے تھے — دیکھوں اب مر گئے پر کون اُٹھاتا ہے مجھے

(۸) نشو و نما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

یہاں بات نکلتی ہے بمعنی محاورہ مشہور لیا جائے گا یعنی کہتے ہیں کہ فلاں کی دیوانگی میں بھی بات نکلتی ہے۔ (حسرت موہانی)

(۹) خاک نہیں بمعنی ہیچ ہیں، کچھ نہیں:۔

مزے جہان کے اپنی نظر میں خاک نہیں
سوائے خونِ جگر سو جگر میں خاک نہیں

(۱۰) ہوا باندھنا۔ رُعب بٹھانا:۔

تیرے توسن کو صبا باندھتے ہیں
ہم بھی مضموں کی ہوا باندھتے ہیں

(۱۱) کمر کسنا، مستعد ہونا، ہمت باندھنا :-

ہے کیا جو کس کے باندھیے میری بلا ڈرے
کیا جانتا نہیں ہوں تمھاری کمر کو میں!

بلا روزمرہ میں نفی کے لیے آتا ہے۔ میری بلا ڈرے - یعنی میں ہرگز نہیں ڈرتا ہوں۔

(۱۲) جی جلنا، دل ہی دل میں کڑھنا :-

شعلہ سے نہ ہوتی ہوس شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے



غالب کے کلام میں
اجنبیت اور اشکال

متقدمین اور معاصرین کے کلام کا مقابلہ جب ہم غالب کے کلام سے کرتے ہیں تو صاف طور پر ہیں محسوس ہوتا ہے کہ غالب اپنے اشعار میں التزامی طور پر کوئی نئی بات، ایک پُر از جدت و ندرت انداز میں کہتے ہیں۔ اس سے ان کے مضامین دوسرے شعرا کے مضامین سے مشترک ہونے کے بجائے مختلف ہو گئے۔

نتیجتاً ان کے کلام میں ایک اجنبیت پیدا ہو گئی جسے ہم آج محسوس نہیں کر سکتے کیونکہ شارحین اور ناقدین غالب کے اشعار کے اکثر پہلوؤں کو قابلِ فہم بنا چکے ہیں اور ان کے کلام کو عوام کے قریب لا چکے ہیں۔ ان کے معاصرین جب غالب کی کی مشکل نگاری اور ناقابلِ فہم اسلوب کی شکایت کرتے تھے تو غیر شعوری طور پر ان کے ذہن میں غالب کی یہی اجنبیت ہوتی تھی جو انھیں کھٹکتی تھی۔ غالب سے

قبل غزل کے اکثر مضامین مشترک ہوتے تھے۔ بہت تھوڑے سے فرق سے شعراء مضامین کو الٹ پھیر کر کہتے رہتے تھے۔ فرق اکثر زبان کے برتنے کا ہوتا تھا۔ الفاظ کی تبدیلی سے جتنا فرق لازمی طور پر ہوتا تھا ہو جاتا تھا۔ مضمون میں پہلو پیدا کرنے یا جدت سے کام لینے کی کوشش مقررہ حدود سے تجاوز کرنے کے مترادف تھی۔

غالب نے مشترک مضامین کی مقررہ حدود سے ہمیشہ ہی تجاوز کیا۔ غزل کے قبول عام کا ایک پہلو مشاعروں میں مقبولیت حاصل کرنا بھی تھا۔ غزل عام طور پر پڑھنے اور سننے سے وابستہ تھی۔ یہ اُن فنون میں لائی جا سکتی ہے جو سماج کا اجتماعی ورثہ سمجھے جاتے ہیں۔ قدیم ایپک۔ لوک گیت۔ منظوم کہانیاں اور قصے۔ مثنویاں اور مراثی جس طرح مجلسوں اور مجمعوں کو ذہن میں رکھ کر کہے جاتے تھے۔ اسی طرح غزل کہتے وقت مشاعرہ کی داد کا تصور غیر شعوری طور پر شاعر کے ذہن میں رہتا تھا۔ نتیجہ کے طور پر غزل میں سلاست۔ روانی۔ واردات۔ واقعات اور الفاظ کا مقرر کردہ استعمال۔ رعایت لفظی کا بالذات استعمال۔ نیز محاورات و روزمرہ پر زور اور سجاوٹ وغیرہ کا خاص خیال رکھا جاتا تھا۔ چنانچہ اکثر ایسا ہوتا تھا کہ کسی شاعر نے ایک بولتا ہوا مصرع پڑھا تو دوسرا مصرع فوراً سامعین نے باآواز بلند پڑھ دیا۔ یا ایک شاعر نے مصرعِ اول پڑھا تو مصرعِ ثانی کا قافیہ پہلے ہی قیاس میں آ گیا۔ یہ تھا اشعار کے قابلِ فہم ہونے کا معیار۔

اب غالب کا کلام سُنا تو اس میں سلاست اور روانی۔ واردات اور واقعہ رعایتِ لفظی اور روزمرہ وغیرہ کا طرز وہ نہ تھا جو اگلے شعرا یا ہم عصر شعرا میں کیا جاتا تھا۔ کوئی مصرع ایسا نہ ہوتا تھا کہ سُنتے ہی سامعین دوسرا مصرع پڑھ ڈالیں یا قافیہ کا قیاس کرلیں اور قیاس فی صدی ٹھیک ہی نکلے۔ چنانچہ غالب کی اس علیحدہ روی اور اجنبیت کا شکوہ اس طرح کیا گیا ہے ؎

کلامِ میر سمجھے اور زبانِ میرزا سمجھے
مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

مندرجہ بالا شعر میں اگر ہم ذرا سا تصرف کرکے کہا کو لکھا کر دیں تو ہمیں اپنے سوال کا جواب مل جائے گا کہ غالب کی مشکل شاعری کا کیا مطلب ہے۔

"غالب شعر کہتے نہیں تھے، شعر لکھتے تھے۔" غالب نے اس شاعری کا آغاز کیا جو کہ فکر، تحقیق اور کافی سوچ سمجھ کے بعد لکھی جاتی ہے۔ اسی لئے غالب کے اشعار کو ہم محض ایک بار سُن کر نہیں سمجھ سکتے۔ ہمیں انھیں پڑھنا ہوگا۔ الفاظ کی ترتیب۔ الفاظ کے اصطلاحی معانی۔ غالب کے مخصوص استعمالات سب پر غور کرنا ہوگا۔ تب جا کے ہم غالب کے اشعار کو سمجھ سکتے ہیں۔ غالب کی اسی خصوصیت کا نام غالب کی فلسفیانہ شاعری ہے۔ اسی کو ان کی مشکل شاعری سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ یہاں پہ آمد اور آورد کا مسئلہ اُٹھا لینے بے جا ہوگا۔ یہ تو شاعر کے مزاج اور اس کی طبیعت و ذہن پر منحصر ہے کہ کسی کے لئے آسان اشعار بھی کہنا مشکل ہے اور کسی کے لئے مشکل اشعار بھی کہنا آسان ہے۔ غالب

کے یہاں "آسان اور مشکل" ان دونوں باتوں کا موازنہ و مقابلہ بار بار آتا ہے اور اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ انھیں اس کا شعور تھا کہ آسان اور مشکل یہ دونوں اضافی اصطلاحیں ہیں۔ چنانچہ مندرجہ ذیل اشعار میں لفظ آسان اور مشکل کے معانی کا گورکھ دھندا اور ابہام کی کیفیت ہمارے سامنے آتی ہے۔

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے   دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں



تھی نو آموز فنا ہمتِ دشوار پسند   سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

سانیات Semantics کے جاننے والے اس بات کو سمجھیں گے کہ مندرجہ بالا اشعار میں نفسِ مضمون شعر کا وظیفہ Statement نہیں بلکہ آسان اور سہل کی باہمی اضافیت اور مشکل اور آسان کا تقابل۔ اصطلاحی الفاظ میں خود اتنی رمزیت اور کنایت ہوتی ہے کہ شاعر بعض اوقات الفاظ کے باریک اور دقیق معالب کی تمیز Distinction کی وضاحت کی خاطر بھی شعر کہتا ہے۔ یہ اور ان جیسے دوسرے اشعار اسی قسم میں شامل ہیں۔

لوگ غالب کے اشعار کو مشکل کہتے تھے۔ اس پر غالب کے ذہن میں اس مسئلہ کا ایک اور پہلو مرتب ہوتا تھا۔ لوگ تو شعر کی حقیقت و صورت پر ہی مشکل اور دشوار کے فیصلے صادر کرتے تھے۔ غالب کو علم تھا کہ بعض اوقات خود شا

کے لئے اپنے تحت الشعور (بلکہ شعور سے بھی) سے اُبھر آنے والے احساسات و
جذبات کو محسوس کرنا لفظوں میں ڈھالنا ناممکن ہوتا ہے۔ اسی طرح کبھی کبھی شاعر کے
ذہن کی پرواز اور اس کے تخیل کی رسائی اتنی بلند ہو جاتی ہے کہ وہ معانی کو
سطح ارضی (یا قرطاس کاغذ) پر واپس نہیں لا پاتا۔ اس کے احساس پر ایک
لطیف دھندلکا (Haze) اور ایک لا یعنی کیفیت چھائی رہتی ہے۔
شاعر ایسی حالت میں اپنے معانی کو ریاضیات یا اقلیدس کی صفائی اور تکمیل
کے ساتھ ادا کر نہیں پاتا ہے۔ البتہ وہ اسی کیفیت کو بعینہٖ اپنے الفاظ میں اُتار
لیتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کچھ کہنا چاہ رہا ہے۔ الفاظ موجود ہیں، ان
کے لغوی اور اصطلاحی معانی بھی موجود ہیں، لیکن طبیعت کو تسکین نہیں ہوتی۔
کیونکہ خود شاعر کے انشا میں اسی قسم کی کیفیت ہے۔ اگر کبھی بھی اس قسم کا احساس
پیدا ہو تو اسے بھی شاعری کی کامیابی ہی ماننا چاہیے۔ شیکسپیر کے ڈراموں میں اکثر
اس قسم کے مقامات آتے ہیں کہ کردار کے ذہن کی پراگندگی، اس کے ارادوں کی
شکستگی اور اس کی حرکتوں کی خستگی کو پیش کرنے کے لیے پراگندہ، شکستہ اور
غیر مرتب الفاظ کے ذریعہ اس قسم کی کیفیات کو پیش کیا ہے۔ کنگ لیر Lear
میکبتھ Macbeth اور لیڈی میکبتھ Lady Macbeth کے بولے گئے
بہت سے الفاظ ایسے ہیں جن سے اگر ان کے ذہن کی پریشانی کو مخوظ
نہ کیا جائے تو الفاظ بے معنی اور لازمی طور پر ڈرامہ بھی ناکامیاب ہو جاتا ہے۔

چنانچہ بہت سے ناقدین نے شکسپیر کے معرکۃ الآرا ڈرامہ ہیملیٹ Hamlet کے سلسلہ میں اس طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ بالکل اسی طرح غالب نے بھی دشوار مضامین اور مشتبہ پہلو مسئلوں کو بظاہر دشوار لیکن دراصل موزوں الفاظ میں پیش کیا ہے۔ کیونکہ نفس مضمون اور مزاج موضوع کے لحاظ سے ہی الفاظ لائے جاتے ہیں نفس مضمون اور الفاظ کی اسی باہمی ترتیب و ربط کو موزونیت کہتے ہیں اور ہم جانتے ہیں کہ موزونیت الفاظ شاعری کی جان ہے۔ اس لئے غالب کی شاعری کو مشکل کہنا تنقید کا بے جا استعمال کرنا ہوگا تاہم غالب کے یہاں اشعار کے مشکل اور بعید الفہم سمجھے جانے کا شدید احساس ہے۔ ایک طرف تو ان کے سامنے اس سلاست اور سہل الممتنع طرز کا تصور ہے جس کے بارے میں بڑے رشک سے خود انھوں نے کہا ہے ؎

دیکھنا تقریر کی لذّت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

دوسری طرف بڑی حسرت سے اُن مطالب نایافت کی طرف انھوں نے اشارہ کیا جو ذہنِ رسائی رسائی سے بھی دور رہتے ہیں اور جس کی طرف شکسپیر اور ڈراموں کا حوالہ دے کر ہم اوپر اشارہ کر آئے ہیں ۔

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

اِن مطالبِ نایافت کی تاویل میں انھوں نے غیر شعور اور تحت الشعور کی طرف ۔ ۔ ۔ ۔ اشارہ کیا ہے جس کو وہ عدم سے یا اسی جیسے کسی دوسرے لفظوں سے تعبیر کرتے ہیں (جیسے بالِ عنقا وغیرہ)

ہیں عدم میں بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

ع

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی

ایک طرف اگر انھوں نے اپنے کلام کے اشکال کا سبب یہ بتایا کہ شاعر اپنے غیر شعور و تحت الشعور کو عرضِ اظہار میں نہیں لا سکا تو دوسری طرف انھوں نے اس بات کو بھی سامنے رکھا کہ لوگ ان کے اشعار کے اسرار و رموز سے ناواقف ہیں۔ لوگوں کی اپنی ناواقفیت ان کے لئے ایک دشواری ہے جسے وہ غالب کی طرف غلط طور پر منسوب کر رہے ہیں ؎

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

انگریزی کے سترھویں صدی کے مشہور شاعر اور جدید شاعری کے متعلق (جان ڈن John Donne اور اس کے اسکول کے فکر کو میٹا فیزیکل کونسیٹ Metaphysical Conceit کہا گیا۔ اس نئے طرزِ فکر کا یہ کرشمہ تھا کہ اس کے

ذریعہ شعراء مختلف اور متضاد موضوعات و تصورات میں بھی ایک ربط ڈھونڈ لیتے تھے اور مضمون کی ہشت پہلوئی انھیں محسوس ہوتی تھی، اس لئے جدت اور ندرت ان کے کلام میں بدرجہ اتم ہوتی۔

ڈرائی ڈن Dryden اور پوپ Pope کے زمانے میں فکر کا نام وِٹ Wit رکھا گیا جس کے مطابق واضح حقائق کو اس طرح بیان کیا جاتا کہ اُن میں ایک قسم کی تازگی اور نیاپن محسوس ہوتا۔

ورڈسورتھ Wordsworth کے زمانے میں فکر کی وہ تعریف اختیار کی گئی جو ایمانوئیل کانٹ Kant نے پیش کی تھی اور جس کا نام تخیل Imagination رکھا گیا۔ ہمارے ذہن میں فکر و تخیل کی عام تعریفیں وہی ہیں جو کانٹ Kant سے ماخوذ ہیں، اور رومانی Romantic شعراء کی مقبولیت عام کے سبب عام ہوگئیں۔ کاش ہم شعر و ادب کے اُن اصولوں سے بھی دلچسپی لیں جو رومانی Romantic شعراء کے بعد جاری ہوئے۔

جوہر اندیشہ

بیسویں صدی میں شخصی تصور یعنی Private Imagination کا آغاز ہوا۔ شعراء نے روایت کا دامن چھوڑ کر انفرادی تصورات Personal Myths کو اپنانا شروع کر دیا۔ یہ شخصی تخیل

Personal Mythology اور انفرادی تصورات Private Imagination دراصل جان ڈن Donne کے میٹافزیکل کنسیٹ Metaphysical Conceit سے ماخوذ ہیں۔

غالب کا فکر اپنے مزاج اور طبیعت کے لحاظ سے میٹا فزیکل کنسیٹ Metaphysical Conceit اور انفرادی تصورات Personal Mythology سے قریب تر ہے۔ اسی لئے غالب کے اشعار کے مطالب تو Esoteric ہوتے ہیں اور ان کے الفاظ اصطلاحی ہوتے ہیں۔ اصطلاح کا مطلب ہی مخصوص زبان Personal idiom سے ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اس کی ضرورت نہ پڑتی کہ ناقدین اور شارحین ان کے کلام کی شرحیں تیار کریں۔ اسی لئے غالب نے اپنے کلام کے بارے کہا جسے ہم اوپر نقل کر آئے ؎

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

تاہم زندگی ایک کھلا ہوا صحیفہ ہے، کائنات ظاہر و واضح ہے لیکن دیکھنے والوں میں سے کوئی چشم بینا رکھتا ہے کوئی نہیں

ہر کس نہ شناسندۂ راز ست وگرنہ
اینہا ہمہ راز است کہ معلوم عوام است

اس لئے ہم نہیں کہہ سکتے کہ غالب زندگی سے دور یا حقائق سے بعید تھے۔

دراصل زندگی کے اتنے پہلو ہیں کہ عوام کی نظر چند ہی پر جاتی ہے۔ ان چند کے علاوہ اگر کوئی صاحب نظر اور پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے اور انھیں اپنے الفاظ میں بیان کرتا ہے تو وہ غالبؔ کی طرح مشکل نگار کہلاتا ہے۔

غالبؔ کا فکر اور شعرا کے فکر سے مختلف تھا۔ اس لئے انھوں نے اس کا نام اندیشہ رکھا۔ غالبؔ نے جا بجا لفظ اندیشہ کو اصطلاحاً استعمال کیا ہے۔ اور ہم دیکھ چکے ہیں کہ مختلف زمانوں میں فکر شاعر کو مختلف ناموں سے یاد کیا گیا۔ فکر غالبؔ کا نام اندیشہ ہے یا انھوں نے اس لفظ کو اور تصورات سے بھی تعبیر کیا ہے لیکن پس منظر میں غالبؔ کے یہاں اس کا صریح احساس ہے کہ ان کا فکر جداگانہ ہے اس لئے انھیں جداگانہ حیثیت اور معیار سے جانچنا چاہیئے۔ غالبؔ کے ہمعصروں نے ایسا نہیں کیا۔ اس ناانصافی کے وہ بہت شاکی نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے فکر و اندیشہ کے اعجاز پر طرح طرح سے رطب اللسان ہیں اور اس پر بجا طور پر فخر کرتے ہیں ؎

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

غالبؔ باوجود اک مخصوص فکر و اندیشہ رکھنے کے روایت کے پس منظر اور ماضی کی تاریخ سے جدا نہیں۔ روایت اور ماضی کی فضا میں سانس لیتے ہوئے بھی انھوں نے اپنے لئے ایک الگ راہ نکالی۔ مندرجہ بالا شعر

یں عرض و جوہر۔ وحشت و صحرا۔ گرمی اور جلنا، سبھی کچھ موجود ہے، لیکن لفظ عرض بطور فعل استعمال کیا گیا ہے۔ جوہر اندیشہ کی گرمی اور اس کی تاثیر یہ نفس مضمون ہے، اور جدّت سے بھرپور ہے۔ اس شعر میں لفظ 'اندیشہ' کا استعمال ملاحظہ ہو:-

نازشِ ایامِ خاکستر نشینی کیا کہوں
پہلوئے اندیشہ وقفِ بسترِ سنجاب تھا

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

نہ لائی شوخیٔ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی
کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنّا ہے

غرضیکہ غالب نے لفظ اندیشہ کو فکر اور خیال کے مخصوص معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس طرف اشارہ کیا ہے کہ ان کا تخیل اور طرزِ فکر دوسرے شعراء

سے جدا ہے، اس لئے ان کے اشعار کی بنیاد ایک مختلف اساس پر پڑی ہوئی ہے جس کے سبب ان کی شاعری میں ایک منفرد رنگ پیدا ہو گیا ہے اور حقیقت و انصاف کا تقاضا بھی یہی ہے کہ جب ہم جان ڈن کی شاعری پر میٹیافزیکل کنسیٹ Conceit کے لحاظ سے نظر کرتے ہیں، ورڈزورتھ اور پوپ کے کلام کو (Wit) کے فلسفہ کے لحاظ سے پرکھتے ہیں۔ رومانی Romantic شعرا کو تخییل Imagination کے فلسفہ کے مطابق دیکھتے ہیں تو غالب کو بھی کیوں نہ جوہرِ اندیشہ یعنی ان کے اپنے انداز اور نقطہ نظر نیز ان کے اپنے اسلوب کی خصوصیات اور حدود کو نظر میں رکھ کر مطالعہ کریں۔ کلام غالب کا مطالعہ کرنے کے بعد جو مرقع Pattern اور خوبصورتی ابھر کر آتی ہے اسی کو اساس بنائیں اور مشکل اور آسان شاعری کے فضول تقوہات کو درمیان میں حائل نہ ہونے دیں۔

گرمیٔ اندیشہ

غالب کی گرمیٔ اندیشہ سے آبگینۂ روایت پگھل گیا، ان کے کلام میں مضمون اور اظہارِ مضمون دونوں میں جدّت اور ندرت اس حد تک بڑھی کہ سامعین کو اجنبیت سی محسوس ہونے لگی۔ اس اجنبیت کا ذکر پہلے ہی کیا جا چکا ہے۔ دوسرے شعرا کے ہم مضمون اشعار کا مقابلہ کر کے بھی ہم نے دیکھ لیا کہ

غالب اپنی راہ الگ ہی نکالتے ہیں۔ ان کا پرانی ڈگر سے اتنا ہی تعلق ہے کہ ایک راہ چلی آرہی تھی۔ اس کو اک نئے موڑ سے نئی سمت میں لے جانے اور آگے بڑھانے کا سہرا غالب ہی کے سر ہے۔ ان کے مضامین اور اسلوب کی بوالعجبیت لوگوں کے لئے سخت مشکل اور دشوار بن گئی۔ غالب سے قبل اُردو غزل کی لے رعایت لفظی کے ساز پر نغمہ زن تھی جس کا بیان پہلے ہو چکا۔ غالب نے رعایت لفظی کے استعمال میں ایک انقلابی تبدیلی کو روشناس کیا۔ رعایت لفظی میں انقلاب اسلوب سخن میں انقلاب کے مترادف تھا کیونکہ رعایت لفظی کے بعد اُردو غزل میں بچا ہی کیا ہے۔ رعایت لفظی میں انقلاب کیا ہوا۔ غالب کا اسلوب سخن ایک نیا اور جدید اسلوب بن گیا، جو اک نیا انداز ہونے کے سبب اس کا بھی مورد ہوا کہ نفس مضمون جتنا کچھ سننے سے سمجھ میں آتا اتنا بھی نہ آسکا۔ نتیجتاً غالب کو مشکل نگار شاعر کہا جانے لگا۔ عرض و جوہر، خاموش اور گویا وغیرہ وغیرہ الفاظ رعایت و مراعات کے لحاظ سے ساتھ ساتھ استعمال ہوتے تھے۔ عرض بمعنی لباس جوہر۔ لیکن غالب کی شوخیِ اندیشہ تو دیکھئے کہ عرض و جوہر کے الفاظ موجود ہیں لیکن لفظ عرض کو فعل کی حیثیت سے استعمال کرکے انھوں نے ہمارے لئے اپنے شعر کو نہایت دل کش، لیکن اپنے ہمعصر سامعین کے لئے نہایت دشوار بنا دیا۔ ملاحظہ ہو:

عرض کیجئے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

اسی طرح لب خاموش اور گویا کا حال سنیے ۔ خاموش بمعنی چپ گویا بمعنی بولتا ہوا لیکن غالب نے لفظ گویا کو صرف بامحاورہ استعمال کر کے شعر میں ہمارے لئے اک جدت لیکن اپنے ہمعصروں کے لئے اک کھٹک پیدا کر دی

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

الفاظ وہی ہیں، لیکن وہ رعایت و مراعت نہیں جن سے کان آشنا تھے ۔ لیکن غالب نے روایات سے کچھ ایسی دامن کشی نہیں کی کہ اس کا کوئی اثر موجود نہ ہو۔ ایسا سمجھنا مسئلہ کو حد سے زیادہ سہل کرنا ہے ۔ درحقیقت دیوان غالب میں روایات کے چھینٹے کہیں کہیں مل ہی جاتے ہیں، روایتی اسلوب میں بھی ایک قسم کی شوخی، تازگی اور ندرت ہے ۔ کیونکہ نفس مضمون کی تہہ میں جذب و احساس نہایت صادق اور نادر ہیں ۔ چناں چہ ان کا مشہور قطعہ :

"اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل"

اس کی بہترین مثال ہے ۔

غالب کو مشکل گو شاعر اس لئے بھی کہا جاتا تھا کہ ان کے یہاں کامیڈی اور ٹریجڈی کا امتزاج ملتا ہے ۔ اور زیادہ صداقت کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ٹریجڈی سے کامیڈی کا پہلو اخذ کرتے ہیں ۔ یہ انھیں کا طرۂ امتیاز ہے ۔ ان کے یہاں مستقل طور پر برائی سے اچھائی کا پہلو نکالنے کی مثالیں ملتی چلی جاتی ہیں

اس سلسلے میں سب سے زیادہ دلچسپ مسئلہ امید اور ناامیدی کا ہے۔ غالب کے یہاں امید Pessimism/Hope کا کوئی مضمون بلا واسطہ طور پر نہیں ملتا۔ دیوانِ غالب میں لفظ امید کو کسی جگہ بھی سنجیدگی اور فلسفیانہ گہرائی کے ساتھ استعمال نہیں کیا گیا ہے اور اس لیے اُن پہ زندگی کے تاریک پہلو کے شاعر ہونے کا بھی گمان گذر چکا ہے۔ لیکن دراصل یہاں بھی وہی اشکال ہے جو ان کے پورے کلام پہ ہے۔ یعنی جب تک ان کے کلام کو محض سنا گیا لاپروائی سے پڑھا گیا تب تک ان کے بارے میں اسی قسم کی غلط فہمیاں ہوتی رہیں۔ لیکن دیوان غالب زبانِ حال سے یہی فرمایا کرتا رہا ؎

یارب نہ وہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل ان کو جو نہ دے مجھ کو زباں اور

غالب اپنی زبان اور اپنا انداز بیان بدلنے پر تیار نہ تھے۔ البتہ وہ اس کے خواہش مند ضرور تھے کہ کاش سامعین وقارئین ادب کے ذہن و دل میں کچھ اور وسعت اور فہم و فراست پیدا ہو۔ انھوں نے اپنے خطوط، اپنی تنقید اور گفتگو سے اس معیار اور اس ذوق کی کافی پرورش کی جس کے لحاظ سے وہ اپنے کلام کا مطالعہ کرانا چاہتے تھے۔ جب وہ ذوق اور فہم سخن پیدا ہو گئے تب معلوم ہوا کہ جو مضمون ناامیدی یاس اور حزن و الم میں ڈوبا ہوا نظر آ رہا تھا، اُسی کی تہہ میں امید اور روشن نظری کے تخم بوئے ہوئے ہیں اور یہ امید کا بالواسطہ مضمون ہی شعر کی جان ہے۔ اس کا ذکر پہلے بھی کیا

جا چکا ہے، مثال یہاں پر بھی ملاحظہ ہو ؎

نہ لائی شوخیٔ اندیشہ تاب رنج نومیدی
کفِ افسوس ملنا عہد تجدید تمنّا ہے

مندرجہ بالا شعر میں غالب نے واضح طور پر اشارہ کیا ہے کہ ان کے فکر و اندیشہ کی شوخی کا کرشمہ ہی یہ ہے کہ وہ نومیدی کے ہاتھ سے ڈرانی چھین کر امید کے ہاتھ میں دید یتے ہیں اور یاس و نومیدی کے تاریک مضمون سے امید اور روشن نظری کی کرنیں پیدا کرتے ہیں۔



غالب کے کلام میں

واقعیت اور مشاہدات

شبلی نے شعرالعجم، جلد چہارم میں اس محدود تخیل پر انتہائی تاسف کیا ہے جو معلومات، مشاہدات اور واقعی موجودات پر محمول نہ ہو، جن شعراء نے واقعات اور مشاہدات کو ہاتھ تک نہیں لگایا اور محض فرضی خیالات سے گوناگوں عالم پیدا کیا ہے، اُن میں شبلی نے جلال۔ اسیر۔ زلالی۔ شوکت بخاری۔ بیدل اور ناصر علی کے نام لکھے ہیں۔ اُن کے خیال میں ان شعراء نے صرف گُل و بُلبل سے دیوان تیار کر دیئے اور شاعری کو چمنستانِ خیال بنادیا۔ ان شعراء نے نکتہ آفرینی کے لئے جس تخیل کو جولان گاہ بنایا ہے، اس کی مثال شبلی نے ایک سرکس کے گھوڑے سے دی ہے جو ایک خیمے کے اندر طرح طرح کے تماشے دکھا سکتا ہے، لیکن ملک منازل میں

یا میدانِ جنگ میں کام نہیں آسکتا۔ اس طرح ایک محدود تخیل یا واقعیت اور اصلیت سے دور رہنے والے تخیل پر مبنی شاعری لایعنی ہے اور بے فیض بھی۔ اس کے بر خلاف شبلی نے اس قوی، باریک متنوع اور کثیر العمل تخیل کی تعریف کی ہے جس کے لئے مشاہدات کی زیادہ ضرورت ہو، وہ صرف ایسے ہی تخیل کو بلند شاعری کا ذریعہ سمجھتے ہیں جس کیلئے زیادہ سے زیادہ وسیع فضا کی ضرورت ہو۔ شبلی کی اس گرانقدر رائے کے پس منظر میں ہم یہ وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ غالب کا تخیل زیادہ تر ان کے احساسات اور مشاہدات ہی کا ردِ عمل ہے۔ ان کا تخیل وسیع بلکہ ہمہ گیر ہے اور "قوی باریک اور کثیر العمل" ہے۔ ان کے بلند پرواز تخیل کی فضا بہت وسیع ہے۔ اسی لئے غالب کے تخیل اور نقطۂ نظر کو وہی شخص بہتر جان سکتا ہے اور وہی شارح ان کے اشعار کی بہترین تشریح کر سکتا ہے، اور وہی قاری ان کے کلام سے زیادہ سے زیادہ لطف لے سکتا ہے، جس کے مشاہدات کا پیمانہ بھی Range غیر معمولی ہے اور جس کے احساسات کی رسائی دور تک ہو۔ غالب کے اکثر اشعار اس بات کا ثبوت دیتے ہیں کہ وہ کار و بارِ فطرت کے بہت سے افعال و اعمال کے عینی شاہد ہیں۔ اشیاء پر آتش زدگی کے اثرات کا غالب کے یہاں ایک عجیب مطالعہ ملتا ہے۔ ؎

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تپِ گرمیٔ رفتار ہنوز

اسی مطالعہ سے ایک دوسرا نتیجہ بھی اخذ کیا ہے ؎

برنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگِ بیتابی!
ہزار آئینہ دل باندھے بال یک تپیدن پر

آتش زدہ سے نظر آتش دیدہ پر جاتی ہے ؎

بسکہ ہوں غالبؔ اسیری میں بھی آتش زیرپا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

شمع کے روشن ہونے سے بجھنے تک کے مدارج کو بغور دیکھا ہے ؎

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

شمع روشن کا یکایک بجھ جانا اور دھواں دے کر خاموش رہ جانا بھی غائر مطالعہ میں آیا ہے ؎

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیاہ پوش ہوا میرے بعد

شمع فروزاں لائی گئی تو محفل کی گرما گرمی کا باعث ہوئی ؎

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل
گرمئ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

لیکن وہی شمع جس سے گرمئ بزم تھی جب بجھ جاتی ہے یا بجھادی جاتی ہے

تو اس طرح محفل سے نکال پھینکی جاتی ہے گویا کسی کام کی نہیں ؎

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمع کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

فطرت کا طبیعیاتی مطالعہ غالب کا لپٹ۔ یہ مطالعہ معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ اشیاء پر فطری ردعمل کو بار بار نہایت غور اور دل چسپی سے دیکھا ہے ٹھہرے ہوئے پانی کا تغیر رنگ دیکھا ؎

صفائے حیرت آئینہ ہے سامانِ زنگ آخر
تغیر آبِ برجا ماندہ کا پاتا ہے رنگ آخر

(فولادی) آئینہ پر برسات کے ردعمل کا مطالعہ کیا ہے ؎

تا کہ تجھ پر کھلے اعجازِ ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئینہ کا ہو جانا

یہ بھی مشاہدہ کیا ہے کہ بہتے دریا کو اگر روک دیا جائے تو بالآخر طوفان خیز ہو کر سیلاب بن جائے گا اور راستے کی روک کو توڑ کر پھر اپنے راستہ پر بہتا چلا جائیگا:

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

نیز یہ کہ پانی بھاپ بن کر اُڑ جاتا ہے، اور ہوا میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ ؎

ضعف سے گریہ مبدّل بہ دمِ سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

فصلِ نمو میں سبزہ پانی پر کائی بن جاتا ہے ؎

سبزہ کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی

آگ پر پانی پڑتے ہوئے دیکھا تو اس میں سے ایک آواز پیدا ہوئی ؎

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا
ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے

اپنے موسم میں فصل بہار (یا کوئی بھی فصل) ایسا جوش کرتی ہے جیسے کوئی آیا ہوا طوفان ؎

ایک عالم پہ ہے طوفانیٔ کیفیتِ فصل
موجۂ سبزۂ نوخیز سے تا موجِ شراب

پھول رنگیں ہوتا ہے، لیکن ہر پھول کا رنگ جدا ہی ہوتا ہے ؎

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہئے

رات آتی ہے تو دور تک ستاروں کا جال بچھا دیتی ہے، آنکھ ایسے حسن کو دیکھتی رہ جاتی ہے ؎

شب ہوئی پھر انجمِ رخشندہ کا منظر کھلا
اس تکلّف سے کہ گویا بتکدے کا در کھلا

ستاروں میں سب سے معنی خیز صورت نبات النعش کی ترتیب سے پیدا ہوتی ہے اس لئے بار بار نظر ان کے نمودار ہونے پر جاتی ہے ؎

تھیں بنات النعش گردوں دن کے پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی کہ عریاں ہو گئیں

بادل پر موج شفق کا دوڑ جانا اپنی طرف کھینچتا ہے ؎

مجھے اَب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا!
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

مندرجہ بالا شعر میں ہمیں اس طریقہ کا پتہ چلتا ہے کہ غالب کس طرح مطالعۂ فطرت سے نتائج اخذ کرتے ہیں۔ غالب کی نظر مناظر فطرت پر اٹھ جاتی ہے تو فوراً اس منظر کی مناسبت سے ان کے ذہن میں کچھ نتائج مرتب ہو جاتے ہیں۔ ابر شفق آلودہ کو دیکھنا اور پھر کچھ یاد آنا۔ یعنی غالب کی نظر کا کسی منظر فطرت پر پڑنا اور پھر ان کے زیرِ اثر معاً کسی خیال کا مرتب ہونا۔ یہ ہے غالب کے مطالعۂ فطرت اور مشاہدہ طبیعیات کا طریقۂ کار۔ اسی طرح اس بات پر بھی نظر گئی کہ (نصف النہار کے علاوہ) جب بھی در و دیوار کا سایہ پڑتا ہے تو کچھ دُور تک چلا جاتا ہے ؎

نہیں ہے سایہ کہ سن کر نوید مقدم یار
گئے ہیں چند قدم پیشتر در و دیوار

بعض اوقات جب روشنی کی کرنیں باریک روزنوں سے گزرتی ہیں تو ان کی روشنی

کی لکیروں میں کچھ ذرّے (اجزاء) رقص کرتے نظر آتے ہیں۔ غالب نے ان کرنوں اور ان میں رقصاں ذرّوں کا مشاہدہ کیا اور باریک معنی بھی اُن سے اخذ کیے ؎

ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہ آفتاب!
ذرّے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں

اِس شعر میں غالب کے ذہن کے پس منظر میں شعاعِ آفتاب اور تارِ نگاہ کا ملا جلا تصور ہے جو نگاہ آفتاب بن کر ایک تیسری شاعرانہ بندش کے قالب میں ڈھل گیا ہے۔

اصول طبیعیات Physical laws اور عمل فطرت Process of nature کو دیکھتے دیکھتے غالب کی گویا یہ عادت سی پڑ گئی تھی کہ وہ اپنے اشعار میں عمل فطرت اور طبیعیات کے مشاہدہ کو قلم بند کرتے رہیں یا بطور ایک شاعر فطرت یا ماہر طبیعیات کے نہیں بلکہ ایک شاعر کے جس کا کام یہ ہو کہ فطرت کے عینی شاہد ہونے کے سبب اِس کے شاعرانہ نتائج اور خیالات کے پس منظر میں فطرت کا کوئی نہ کوئی عمل ضرور ہوتا ہے۔ اس کی مثالیں کلامِ غالب میں بکثرت اور متعدد ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب عمل فطرت کے ایک بہترین عینی شاہد نظر آتے ہیں۔ ذیل کے شعر میں وہ فطرت کے دو مساوی افعال کی طرف اشارہ کرتے ہیں ؎

دوست غمخواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا

اس شعر میں فطرت کے دو افعال کا ذکر کیا گیا ہے اور ان دونوں کے ناگزیر ہونے

پر زور دیا گیا ہے۔

(۱) زخم کا بھرنا۔ اگر قائل کے دوست بوجہ غمخواری اس کے زخم بھرنے کی سعی فرماتے ہیں تو زخم ضرور بھر آئے گا۔ زخم کا بھر آنا ایک فطری عمل ہے جو ضرور پورا ہوگا۔

(۲) لیکن جہاں زخم کا بھر آنا ایک فطری عمل ہے وہاں ایک دوسرا فطری عمل یہ ہے کہ ناخن بھی نشو ونما پاتے رہتے ہیں اور بڑھتے رہتے ہیں۔ یہ فطری عمل بھی ضرور پورا ہوگا اور زخم کے بھرنے کی سعی کو بے سود کردے گا۔ اس لئے دوستوں کی غمخواری بیکار ہے۔ دو فطری افعال بر عمل پذیر ہیں۔ غالب گویا ایک شناسا پید فطرت کے بطور جہاں اس بات میں یقین رکھتے ہیں کہ زخم کا بھر آنا ایک فطری عمل ہے وہاں اسکی بھی توقع رکھتے ہیں کہ فطرت اپنا دوسرا عمل بھی پورا کرے گی اور جاری رکھیگی جو یہ ہے کہ ناخن بھی بڑھتے رہتے ہیں اس لئے کٹنے یا تراشے جانے کے بعد پھر بڑھ آتے ہیں۔ غالب عمل فطرت کی تکمیل اور اس کے عمل پذیر ہونے پر یقین بھی رکھتے ہیں اور توقع بھی۔ اگر ان کے ذہن میں فطرت کے دو افعال کا سوال ہے تو ان میں سے اگر ایک بھی ان کی توقع [illegible] کے مطابق پورا نہ ہوا تو انھیں فطرت کی اس بے راہ روی پر ضرور الجھن ہوگی۔ دو افعال فطرت میں سے ایک کے پورا ہونے کے یقین اور دوسرے کے نہ پورا ہونے کے مشاہدے نے ان کے ذہن میں جو تکلیف دہ الجھن پیدا کردی ہے وہ ذیل کے شعر سے ظاہر ہے ؎

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

موت اپنے وقت مقررہ پر ضرور آجاتی ہے۔ یہ ایک فطری عمل ہے جس کا پورا ہونا ہر وقت مشاہدے میں آتا رہتا ہے لیکن عام طور پر اور طویل عادت کے مطابق اور وراثتی عادات و خوارق انسانی gmhl a tird Habity of itself کے مطابق رات کا وقت نیند کے لئے مقررہ وقت ہے۔ اب اگر اپنے مقررہ وقت پر نیند نہیں آتی ہے تو غالب کو ایک عجیب اُلجھن محسوس ہوتی ہے اور جو خصوصاً اس بات پر ہے کہ فطرت اپنا ایک عمل یعنی موت کا وقت پر واقع ہو جانا تو ہر طرف پورا کرتی نظر آتی ہے۔ لیکن شاعر کے سلسلے میں نیند کے فطری عمل نے اپنے مقررہ وقت پر آنے سے گریز Deviation کر رکھا ہے۔ عمل فطرت کے اپنے مقررہ وقت پر واقع ہونا شیکسپیئر Shakespeare کے یہاں ایک بنیادی خیال کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے اکثر ڈراموں میں فطرت Nature کا لفظ بار بار آتا ہے۔ اسی کے ساتھ اگر عمل فطرت متوقع طور پر واقع نہ ہو اور اپنے مقررہ راستے سے گریز کرے تو اس سے پیدا ہونے والی اُلجھن کا احساس بھی شیکسپیئر کے یہاں جا بجا ملتا ہے۔ چنانچہ اوتھیلو Othello کو جب ایاگو Iago گمراہ کرتا ہے تو اسے ڈیسڈیمونا Desdemona کے اس غیر فطری عمل کی طرف متوجہ کراتا ہے کہ اس نے وینس Venice کے بہترین، سجیلے، نفیس، ایبل۔ ہم طبقہ و ہم مرتبہ اور

ہم رنگ وہم نسل نوجوانوں کو چھوڑ کر اوتھیلو Othello یعنی ایک سیاہ فام حبشی کا انتخاب کیا۔ اوتھیلو کے ذہن میں اس کی یہ تصویر موجود ہے کہ ڈیسڈیمونا جو پاکیزہ باحیا اور باعفت تھی، اس نے اپنی فطرت کے برعکس کیوں کر اوتھیلو کی بیوی ہوتے ہوئے کاسیو سے (Cassio) (بقول ایاگو) گناہ کا ارتکاب کیا۔ اوتھیلو کی اس غیر فطری عمل پر شدید الجھن کا احساس اس کے مندرجہ قول سے ظاہر ہے:-

اوتھیلو۔ اُف، فطرت اپنے راستے سے کس قدر ہٹ گئی ہے

How Nature Erring From itself.

چنانچہ جب غالب کہتے ہیں ؎

نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

تو دراصل وہ بھی یہی کہہ رہے ہیں کہ فطرت اپنے راستے سے کیوں کر گریز کر رہی ہے۔ اب یہ ضروری نہیں کہ غالب کے شعر میں صرف یہی ایک نکتہ ہو کہ ایک پرستار فطرت کو عمل فطرت کے متوقع طور پر پورا ہونے سے اک سکون ملتا ہے اور کسی فعل فطرت کے متوقع طریقہ کار سے پورا نہ ہونے پر الجھن ہوتی ہے۔ علاوہ اس نکتہ کے کہ نیند نہ آنے کے دیگر بھی اسباب ہو سکتے ہیں مثلاً ممکن ہے کہ قائل کو وہ خوش نصیبی حاصل نہ ہو جو بے فکری کی نیند کے لئے ضروری ہے اور جس کی طرف ذیل کے شعر میں اشارہ کیا گیا ہے ؎

بندش اُس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اسکی ہیں
تیری زلفیں جس کے شانوں پر پریشاں ہو گئیں

غرض کہ غالب چشمِ بینا سے مشاہدۂ فطرت کرتے رہتے ہیں، اور اور فطرت کے معمولات سے سبق حاصل کرتے رہتے ہیں اور نتائج اخذ کرتے رہتے مثلاً دھواں جس شے سے پیدا ہوتا ہے اسی سے دور بھاگتا ہے ؎

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھیرا جائے ہے

کاغذ پر سیاہی گر جانے کا بھی ایک مرقع کھینچا ہے ؎

سیاہی جیسے گر جائے دمِ تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شبہائے ہجراں کی

مشاہدہ کی عادت نے اسلوبِ غالب میں ایک اور خصوصیت پیدا کر دی ہے۔ غالب ان چیزوں کو بھی مرئی visible بنانے کی کوشش کرتے ہیں جو غیر مرئی invisible ہیں۔ گویا وہ بذریعہ قوتِ باصرہ ان چیزوں کو دیکھنے اور پیش کرنے کے خواہاں ہیں جن کو دراصل باصرہ کے علاوہ کسی اور حس sense سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ آہوں کا پے بہ پے ابھرنا شاعر نے اس بات کو جب محسوس کیا تو اسے مرئی طور پر دیکھنے اور بیان کرنے کی کوشش بھی کی ؎

بسکہ روکا میں نے اور سینہ میں اُبھریں پے بہ پے
میری آہیں بخیۂ چاک گریباں ہو گئیں

آہوں اور بخیۂ چاک گریباں میں دُور کا بھی علاقہ نہیں۔ جب کوئی یکسانیت کی بُنیاد نہیں تو آہوں کو بخیۂ چاک گریباں سے کیونکر تشبیہہ دی جا سکتی ہے اور کیوں کر یہ آہوں کے لئے استعارہ بن سکتی ہیں۔
غالبؔ کی اس قسم کی تشبیہوں کے بارے میں ہم دو باتیں عرض کر چکے ہیں۔

(۱) اول تو یہی کہ وہ غیر مرئی چیزوں کو مرئی بنا کر پیش کرتے ہیں۔

(۲) یہ کہ فکرِ غالبؔ کو ہم نے جان ڈن John Done کے دُور رس خیال یعنی کنسیٹ conceit سے تعبیر کیا ہے۔ فکرِ غالبؔ کا یہ خاصہ ہے کہ وہ کوئی نہ کوئی ایسی بنیاد تلاش کر لیتی ہے جس کی بنا پر غیر متعلق اور غیر یکساں اشیاء باہم متعلق اور یکساں محسوس ہونے لگتی ہیں۔ اب ہم اس اجمال کو مزید تفصیل سے بیان کرنے کے لئے ایک تیسری بات سامنے لاتے ہیں۔

(۳) تیسری بات یہ ہے کہ غالبؔ کی بظاہر غیر مانوس اور اجنبی تشبیہات و استعارات کی بنیاد کو سمجھنے کے لئے شعر میں ضرور ایسا اشارہ دیا ہوا ہوتا ہے جس کو سمجھنے سے ہمیں اس تشبیہہ یا استعارہ کی بُنیاد Basis ذہن میں آسکتی ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں آہوں کو

بخیۂ گریباں سے نہیں بلکہ آہوں کے پے بہ پے اُبھرنے کو بخیۂ چاک گریباں سے مشابہت دی گئی ہے۔

"اُبھرنا" یہ لفظ شعر کا بنیادی لفظ ہے۔ شاعر کے ذہن میں یہ مضمون ہے کہ آہیں پے بہ پے اُبھرتی ہیں' اس کی نگہہ اُبھرنے والی اشیاء کو تلاش کرتی ہے۔ معاً اس کے ذہن میں بخیہ کا خیال اُبھر آتا ہے۔ اب خیال کا پہلا درجہ طے ہو گیا۔ آہیں بخیوں کی طرح اُبھرتی ہیں۔ اس کے بعد ذہن "پے بہ پے" کی طرف مائل ہوا۔ بخیۂ گریباں کا خیال تو پہلے سے موجود ہی تھا' اسی کا دوسرا پہلو سامنے آیا کہ گریبان پر زور چلانے کے سبب سے چاک گریباں کی بخیے پے بہ پے اُبھرتی رہتی ہیں۔ چنانچہ اس شعر کے استعارہ کے پیچھے غالب کا یہ مشاہدہ بھی موجود ہے کہ ؂

ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر

اسی طرح دل بیٹھنا۔ اور نقش بیٹھنا۔ ان دونوں تصورات کو ملا کر ایک تیسرا ہی خیال پیش کیا ہے ؂

اس کی بزم آرائیاں سُن کر دلِ رنجور یاں
مثلِ نقشِ مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے

دل کا بیٹھنا ایک غیر مرئی عمل ہے لیکن نقش کا بیٹھنا یا بیٹھا جانا مرئی عمل بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح مرئی کو غیر مرئی کے ذریعہ جگہ بہ جگہ پیش کیا گیا

ہے لیکن مرئی اور غیر مرئی طریقۂ کار کے علاوہ زیادہ دل چسپ تو یہ بات ہے کہ بعید سے بعید اور دور از کار خیال کے پیچھے نہایت ہی جانی پہچانی بنیاد موجود ہوتی ہے۔ اسی لئے سایہ پڑنا اور وقت پڑنا، دونوں کو یک جا کیا ہے ؎

اے پرتوِ خورشید جہاں تاب، ادھر بھی
سایہ کی طرح ہم پہ عجب وقت پڑا ہے

سفیدی پھیرنا اور خانہ آرائی ہونا کوئی اجنبی خیال نہیں۔ اب غالب نے اس خیال کو نہایت ہی دقیق مطلب کے لئے استعمال کیا ہے ؎

نہ چھوڑی حضرتِ یوسفؑ نے یاں بھی خانہ آرائی!
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

تارِ بستر کو تارِ شعاعِ آفتاب کے مرادف بنایا ہے، کیونکہ شعاعِ آفتاب میں بھی تار کا تصوّر تو موجود ہے ہی ؎

بہ طوفاں گاہِ جوشِ اضطرابِ شامِ تنہائی
شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر تارِ بستر ہے

غالب کے الفاظ، تراکیب، مضامین اور مطالب، ایک باقاعدگی اور نظام کے پابند ہیں۔ اس سبب سے ان کے یہاں اکثر ایسے الفاظ، ایسی بندشیں، ایسے مضامین اور ایسے مطالب ہوتے ہیں، جو دیوان میں پہلے یا بعد کو کسی نہ کسی جگہ مکرر طور پر آچکے ہیں۔ اگرچہ ہر جگہ ان میں کسی نہ کسی نے

پہلو اور معنی آفرینی کا وجود ضرور ہوتا ہے۔ اس کی ایک دل چسپ مثال پیش کی جاتی ہے ؎

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا!
گر نہیں شمع سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

یعنی اگرچہ نفسِ قیس سیہ خانۂ لیلیٰ کی شمع نہیں ہے اور یہ اس کی ایک حد تک ناکامیابی اور بدقسمتی سمجھی جا سکتی ہے، تاہم اس کی قدر و قیمت اس بات سے بھی ہے کہ وہ یعنی نفسِ قیس صحرا کے لیے باعثِ رونق اور چشم و چراغ ضرور ہے نفسِ قیس کو چشم و چراغ کہنے کے پیچھے چند امور بطور پس منظر پنہاں ہیں۔

(۱) چشم و چراغ بہ معنی باعثِ رونقِ بزم یا گھر کی رونق شمع سے ہوا کرتی ہے ؎

گرمئ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

گویا چشم و چراغ بہ معنی شمع یا چراغ ہوئے۔

(۲) اب شمع کیا چیز ہے، ایک رقص کرتا ہوا شرر۔

(۳) نفس کو غالبؔ نے بارہا شرر اور آتش سے تعبیر کیا ہے، جیسا کہ مندرجہ ذیل اشعار سے ظاہر ہے ؎

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامیٔ نفسِ شعلہ بار حیف

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

ڈھونڈے ہے اس مغنیِ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

مندرجہ بالا اشعار سے یہ معلوم ہو گیا کہ غالب نے نفس کے لئے شعلہ شرر یا آتش کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اب ایک دوسرے شعر میں نفس کو خاص لفظِ شمع سے تعبیر کیا ہے ؎

یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بے خودی
جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا

اب معلوم ہو گیا کہ غالب کا ایک مستقل مفروضہ ہے کہ نفس شعلہ شرر آتش یا شمع ہے۔ نیز یہ بھی کہ گھر یا بزم کی رونق شمع سے ہوا کرتی ہے اس لئے نفسِ قیس کو ضرور چشم و چراغِ صحرا کے نام سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، اس شعر کے معنی کو غالب نے ایک اور انداز سے دوسری جگہ بھی پیش کیا ہے ؎

ہر اک مکان کو ہے مکیں سے شرف اسدؔ
مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے

غالب نے اپنی دنیا کا چشمِ بینا اور دیدۂ بصیرت سے مطالعہ کیا ہے۔

انھوں نے مشاہدات سے لطف بھی لیا اور عبرت بھی ۔ لطف کا پہلو تو ان کے یہاں ہر قدم پر ظاہر ہے ۔ انھوں نے تمام کائنات کو یا اتنی کائنات کو جس سے وہ واقف تھے ۔ لفظ تماشا اور جلوہ سے تعبیر کیا ہے ؎

بخشے ہے جلوۂ گل، ذوقِ تماشا غالب
چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں وا ہو جانا

ان کے مشاہدات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(۱) ہوس سیر و تماشا (۲) ذوق تماشا (۳) عبرت

یہ تینوں الفاظ خود انھیں کے استعمال کئے ہوئے ہیں ۔

(۱) لکھنؤ آنے کا باعث نہیں کھلتا یعنی
ہوس سیر و تماشا سو وہ کم ہے ہم کو

(۲و۳) بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

(۱) ہوسِ سیر و تماشا سے ایک بے فکر نوجوان کا دنیا کے حسن و جمال سے لطف اندوز ہونا ظاہر ہوتا ہے، یہ انداز یکجا طور پر . . . . . .
. . . . ۔ انکے اس قسم کے اشعار میں ملتا ہے جو انھوں نے کلکتہ کے بارے میں لکھے ہیں ۔ اس قسم کے اشعار سے ایک ذکی الحس، لذت پرست شاعر کے احساسات کا پتہ چلتا ہے ۔

لذات و عشرت وہ جامع الفاظ بار بار اس قسم کی ہوس سیر و تماشا کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ کلکتے کے بارے میں کہے ہوئے اشعار یہ ہیں :

کلکتہ کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں!
اک تیر میرے سینہ پہ مارا کہ ہائے ہائے
وہ سبزہ زار ہائے مطرا کہ ہے غضب
وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے
وہ میوہ ہائے تازہ و شیریں کہ واہ واہ
وہ بادہ ہائے ناب و گوارا کہ ہائے ہائے

اس ضمن میں وہ تمام اشعار آسکتے ہیں، جو انھوں نے (فلسفہ، تصوف اور عبرت سے کام نہ لیتے ہوئے) صرف کسی منظر یا کسی شے یا کسی شخص کے حسن و جمال سے حاصل ہونے والی بر وقت لذت کے بارے میں لکھے ہیں اور جن کا مقصد سوائے لذتیت یا لذت کے اثر کو محفوظ کرنے کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ لذت و عشرت، حسن و جمال، بادہ و جام وغیرہ کے الفاظ نے بعضوں کو اس طرف مائل کیا ہے کہ غالب اوباشوں، لاابالیوں، نافرض شناسوں کے شاعر تھے یا خود بھی وہ ایسے ہی تھے۔ یہ غلط ہے۔ حسن و جمال کی کشش اور لذت و عشرت کی ایک خواہش ہی وہ بنیادی عنصر ہے جو شاعری کی اساس ہے۔ خود شاعری بھی حسن و جمال و عشرت کی ایک بدلی ہوئی صورت ہے۔ حسن و جمال کی طرف راغب ہونا

اور لذت و عشرت اندوزی کرنا اور اس سے لطف لینا انسان کی زود لیستاد بدواشت کا ایک جزو لاینفک ہے۔ فلسفہ، تصوف اور فکر و نظریہ کی اوپری منزلیں ہیں جو لذت و عشرت اور حسن و جمال کے فرش ارضی Ground floor پر اٹھائی جاتی ہیں۔

(۲) ذوقِ تماشا سے ان کے فلسفہ جمال اور اس کے صوفیانہ و فلسفیانہ پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔

(۳) عبرت والے اشعار وہ ہیں جن میں انھوں نے دنیا اور انسانی محفلوں اور اداروں کے مشاہدہ سے سبق آموز نتائج اخذ کیے ہیں۔ غالب نے اُن عیش و عشرت کی محفلوں اور اُن آسائشوں کا لطف اٹھایا تھا جو انگریزی عملداری کی لائی ہوئی افراتفری سے پہلے فراہم تھیں۔ انھوں نے بہ چشم خود وہ دل شکن، اور عبرت انگیز حالات بھی دیکھے تھے جن کے نتیجہ میں مغل سلطنت بالآخر دم توڑ گئی اور جو ستمبر ۱۸۵۷ء کی لرزہ خیز تاریخ میں خون کے حروف سے لکھے ہوئے ہیں غالب نے اپنے خطوط میں جابجا اس کی طرف اشارہ کیا ہے اور اپنے اشعار میں ان کیفیات حزن و ملال رنج و غم اور درد و آلام کا بھی اظہار کیا ہے جو داخلی طور پر ان پر گذرتی تھیں۔ اپنے دور کے معاشرہ تہذیب، تمدن، سیاست اور حکومت کو انھوں نے اس طرح نزدیک سے دیکھا تھا جس طرح اڈیسن نے بطور تماشا بیں Spectator کے اپنے عہد کے ہر پہلو پر نظر ڈالی تھی۔ اس کے

ساتھ ساتھ ہی ان کے پاس داخلی کیفیات، رنج و غم کی دولت بھی کچھ کم نہ تھی اور وہ کولرج Coleridge کے بوڑھے ملاح Ancient Mariner کی طرح اپنی داخلی کیفیاتِ حزن و ملال کا اظہار کرکے سکون محسوس کرتے ان کی اور ان کے زمانے کی دل گداز سرگذشت مجملاً طور پر ذیل کے اشعار میں آگئی ہے اور مفصل طور پر ان کے خطوط اور ان کے دیگر اشعار کے ذریعہ معرض اظہار میں آچکی ہے ؂

اے تازہ وارداِن بساطِ ہوائے دل
زنہار اگر تمھیں ہوسِ نائے و نوش ہے

دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہے

ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے

یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے

لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنّتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

عبرت کے عنوان کے تحت غالب کے یہ سات اشعار اور چودہ مصرعے اُردو شعراء کے موزوں کردہ بہترین قطعوں میں سے ایک بہترین قطع اور سانیٹ Sonnets کی دُنیا میں ایک خوبصورت ترین سانیٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اُردو کے متعدد شعراء نے (بشمول راقم الحروف) مغربی طرز کے اتباع میں سانیٹ

sonnets لکھے ہیں۔ راقم کا خیال ہے کہ غالب کے یہ چودہ مصرعے اُردو کے سانیٹ
کا نقشِ اول [illegible] قرار پاتے ہیں۔ ان چودہ مصرعوں میں سے
دس میں غالب نے یادِ ایامِ ماضی کے نقوش کو رفتہ رفتہ اُبھارا ہے کہ جنت نگاہ
اور فردوسِ گوش پر مضمون کے جزو اول کا نکتۂ عروج Climax ہم پہنچا۔
باقی ماندہ چار مصرعوں میں مضمون کا جزو ثانی یعنی شکستِ آرزو اور شدتِ
یاس Disillusionment کا ماحول پیش کیا گیا ہے۔

غرضیکہ غالب کے اکثر تاثرات کی بنیاد ذاتی تجربہ اور عینی مشاہدہ
پر رکھی ہوئی ہے۔ ان کے اشعار میں ہوس، سیر و تماشا، ذوق اور حسرت
تینوں ہی خصوصیات ملتی ہیں۔ غالب فطرت اور عمل فطرت کے بہت بڑے
پرستار اور عینی تخیل Visual Imagination کے اعلیٰ
وصف سے متصف تھے۔ ان کے اشعار میں تماشا، جلوہ، آتش، شعلہ، نور،
سایہ، درخشندہ، روشنی سے متعلق دیگر متعدد الفاظ، نیز تاریکی سے متعلق بھی کئی
الفاظ ان کے یہاں عینی تخیل کی اہم موجودگی کی دین ہیں۔ لیکن چوں کہ غالب
بنیادی طور پر انیس یا دبیر کی طرح محاکات یا تصویر کشی کے شاعر نہیں ہیں
اس لئے کسی مخصوص چیز Particula Thing کی مخصوص اور
فوٹوگرافک تصویر ان کے یہاں ہمیشہ نہیں ملتی۔ اگرچہ جا بجا اس کی مثالیں
بھی موجود ہیں جو خاص طور پر حواس خمسہ کی جلوہ گری سے معمور ہیں۔ جو اس

Sensuous شاعری کی چند مثالیں
کے تحت ان کی ذکی الحس
پیش کی جا چکی ہیں۔ یہاں پر چند اور مثالیں دی جاتی ہیں۔ مرغِ اسیر کا قفس
میں آشیاں سازی کرنا ایک مخصوص عمل ہے ؎

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لئے

ذیل میں حسنِ خود بین و خود آرا کے ایمان شکن پہلو ملاحظہ ہوں ؎

مانگے ہے پھر کسی لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشاں کئے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کئے ہوئے
اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کئے ہوئے

خون کے چھینٹوں نے جو گل کھلائے ہیں وہ بھی ملاحظہ ہوں:

اک خونچکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں
پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی

واعظ خود کو دنیا کی نگاہ سے بچاتا ہوا مے خانہ جا رہا تھا کہ غالب نے
اس کے اس عمل کو شعری تصویر میں قلم بند کر لیا ؎

کہاں میخانہ کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

عرض کیا گیا تھا کہ غالب کے یہاں مخصوص تصاویر عموماً نہیں ملتیں

لیکن پھر بھی چند مثالیں اوپر دی گئیں ۔ ذیل کے شعر میں ایک نہایت منفرد منظر پیش کیا گیا ہے ۔ زمین پر شاخِ گل کا سایہ افعی کی صورت اختیار کیے ہوئے ہے ۔

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے!
سایہ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے!

بہار کے خاص اس اثر کی طرف اشارہ کیا جو کسی اور شئے سے منسوب نہیں کیا جا سکتا ۔

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے	طراوتِ چمن و خوبیٔ ہوا کہیے

دشت کے خشک اور سوکھے ہوئے کانٹوں کو بشرحِ جذباتِ انسانی پیش کیا ہے۔

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب
اک آبلہ پا وادیِ پُرخار میں آوے

خون یا پانی یا کسی بھی رقیق شئے کا قطرہ بتی کی طرح کسی چیز کے سہارے لٹکا ہوا ہے اور قریب ہے کہ ٹپک جائے ۔ یہ تصویر اس شعر میں ملاحظہ ہو:۔

بساطِ عجز میں تھا ایک دل یک قطرہ خوں وہ بھی
سو رہتا ہے باندازِ چکیدن سرنگوں وہ بھی

محبوب کے نقاب کا اک تار اُبھرا ہوا ہے اس کو تارِ نگاہ کے باریک مضمون کے عنوان کے تحت اس طرح پیش کیا گیا ہے ۔

اُبھرا ہوا نقاب میں ہے اس کے ایک تار	مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو

جس طرح نقابِ یار کا ایک اُبھرا ہوا باریک تار غالب کی دقیقہ رس نگاہ سے نہ چھپ سکا اسی طرح ان کی باریک بیں نظر نقاب میں پڑی ہوئی ایک شکن پر مرکوز ہو کر رہ جاتی ہے ؂

ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرفِ نقاب میں

پھول کا سایہ جب شاخ کے قدموں پر پڑتا ہے تو اس خاص منظر سے ایک نازک اور خوبصورت تاویل نکلتی ہے ؂

خوش حال اس حریفِ سیہ مست کا کہ جو
رکھتا ہو مثلِ سایۂ گل سر بہ پائے گل

دامنِ صحرا کو موتیوں سے بھرا ہوا دیکھنا فطرت پرستی کی انتہا ہے لیکن غالب نے منفرد بینی کی حد کی ہے کہ خارِ بیاباں کی نوک پر اک قطرۂ شبنم کے غیر مستحکم وجود پر نظر گاڑ لی ہے ؂

لرزتا ہے مرا دل زحمتِ مہرِ درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہے خارِ بیاباں پر

مندرجہ بالا مثالیں اس لئے پیش کی گئی ہیں کہ غالب کے یہاں مخصوص چیزوں Particular things کے اشارے بھی موجود ہیں، اگرچہ کم ہیں لیکن حقیقت حال یہ ہے کہ مشرقی ادب عام طور پر خیالات فلسفہ اور روحانیت کی طرف مائل ہے، جب کہ مغربی ادب مادی حقائق اور فطرت

اور انسان کے عمل کی ہو بہو تصویر کشی کی طرف راغب ہے۔ اگر دونوں یعنی مشرق و مغرب کی بیانیہ یا مصورانہ ادبی کاوشوں میں سے خارجیت، داخلیت، مادیت اور روحانیت کا تناسب نکالا جائے تو موخر الذکر اوصاف یعنی داخلیت اور روحانیت مشرقی ادب میں زیادہ سے زیادہ پائے جائیں گے۔ چنانچہ ایرک نیوٹن Eric Newton نے انھیں مشرقی و مغربی امتیازات کی طرف اشارہ کیا ہے۔

" مشرقی فنکار مغربی مصور کی طرح عینی تجربات سے کچھ زیادہ سروکار نہیں رکھتا۔ مغربی مصور مثلاً کانسٹیبل Constable جو کچھ آنکھ سے دیکھتا ہے اسی کو ہو بہو پیش کرنے کی حتی الامکان سعی کرتا ہے۔ لیکن مشرقی فنکار عینی مشاہدات کی بجائے اپنے ذہنی تاثرات کو پیش کرتا ہے۔" جون ون ریوز Joanof n n Reeves نے ایرک نیوٹن کے قول پر نہایت صحیح حاشیہ دیا ہے کہ نیوٹن نے مخصوص چیز Particular Things کی طرف اشارہ کرکے عینی تجربات اور مشاہدات میں آنے والے واقعات کی طرف مائل ہونے کی مغربی اہم عادت کو اجاگر کیا ہے۔ عینی تجربات اور مشاہدات ظاہر ہے کہ وقت، جگہ اور حالات سے محدود ہوتے ہیں۔ چنانچہ مغربی مصوری میں ایک مخصوص پہاڑ، مخصوص برگ و بار، مخصوص شجر و حجر اور مخصوص شخص کی تصویریں ملتی ہیں جن کو کسی مخصوص لمحہ اور وقت میں دیکھا گیا ہے۔

اگرچہ غالب کے کلام سے چند مثالیں مخصوص اشیاء کی مصوری کی دی

گئی ہیں۔ تاہم مخصوص اشیاء کی مصوری یا عکاسی غالب کے کلام کی خصوصیت نہیں، مشرق کے معتبر شعرا کے یہاں ایسی مثالیں مغربی ادب کی بہ نسبت کم ملتی ہیں۔ اس لیے شبلی کا عینی مشاہدات اور ذاتی تجربات پر اتنا زور دینا جتنا کہ مغربی فلسفۂ تنقید میں دیا گیا ہے، غلط ہے۔ شبلی نے اور شروع کے دیگر اردو تنقید نگاروں نے (موجودہ مشاہیر بھی اس سے مستثنیٰ نہیں) مغربی نظریات کو اکثر جوں کا توں ان کی اصل جگہ سے ہٹا کر مشرقی ماحول میں لا بٹھایا ہے، لیکن مغربی نظریات کو مشرقی ماحول کے مطابق بنانے کے لیے انھوں نے ایسے جملے اور ایسی عبارتیں نہیں لکھی ہیں جو مغربی اصول کو محدود کر کے مشرقی ادبیات کے مطابق بنا سکیں۔ چنانچہ شبلی نے عینی مشاہدات اور ذاتی تجربات پر مغربی تنقید کے زیر اثر زور دیا، لیکن وہ اس حقیقت کو فراموش کر گئے کہ عینی مشاہدات اور ذاتی تجربات اسی قوم کا خاصہ ہوتے ہیں جو مادی حقائق اور سائنٹفک صداقت کی طرف عادتاً مائل ہوں لیکن جس قوم اور جس تہذیب کی رغبت، روحانیت، مذہب، اور خیال پرستی کی طرف ہو، ان کے ادب اور فن میں عینی مشاہدات اور ذاتی تجربات ثانوی حیثیت رکھیں گے لیکن ذہنی تاثرات اور جذباتی ردِّ عمل کی اہمیت بنیادی اور اساسی ہے۔ انفرادی استثنیات مشرق و مغرب دونوں طرف ہیں۔ لیکن منجملہ طور پر مشرق و مغرب کے ادب و فنون کا یہی خاصہ ہے جو اوپر عرض کیا گیا۔

واقعات، مشاہدات اور عینی تجربات کے تنگ نظرانہ خیال کے سبب

سے اکثر معنی آفریں دقیقہ سنج اور نکتہ رس شعراء کے بارے میں غلط فیصلے صادر کئے گئے ہیں۔ خود غالب کے ساتھ بھی اس قسم کی ناانصافی کی گئی تھی۔ اسیر، زلالی، شوکت بیدل، ناصر علی وغیرہ کے بارے میں شبلی نے یہ کہا ہے کہ ان شعراء نے واقعات یا مشاہدات کو ہاتھ تک بھی نہیں لگایا، بلکہ صرف گل و بلبل اور تخیل سے دیوان تیار کر دیے، اور شاعری کو چمنستان بنا دیا۔ اسی طرح حالی نے بھی ظہوری، عرفی وطالب اور اسیر کی شاعری کو "نیچرل شاعری" کے برخلاف بتایا۔ (اگرچہ حالی کا لہجہ قدرے معتدل اور شبلی کا شدید ہے) ممکن ہے کہ ان شعراء نے واقعات اور مشاہدات کو ہاتھ نہ لگایا ہو اور گل و بلبل ہی سے دیوان تیار کر دیئے ہوں ممکن ہے ان شعراء کی شاعری واقعی نیچرل شاعری کے برخلاف ہو لیکن اسی کے ساتھ یہ بھی ممکن ہے کہ غالب کی طرح یہ شعراء بھی زمانے کی غلط فہمی اور تنقید کی تنگ نظری کا شکار ہوں اور اُن کے کلام میں واقعات و مشاہدات نہ صرف موجود ہوں، بلکہ بنیادی اور اساسی اہمیت رکھتے ہوں اور ناقدین نے واقعات و مشاہدات یعنی شاعرانہ تجربات کے صحیح معنی نہ سمجھے ہوں اور صرف ایک پہلو پر زور دے کر انھوں نے صرف ایک نصف صداقت Half Truth کو پیش کیا ہو۔ کیونکہ تجربہ سے یہ مراد نہیں کہ شکسپیر بذات خود ایک حبشی غلام اوتھیلو، یا پاگل بادشاہ لیر ہو یا قاتل میکبتھ ہو یا خود ہی جلا وطن ڈیوک بھی ہو، اور دوسری طرف سود خور یہودی شائیلوک بھی۔ بلکہ تجربہ سے یہ مراد ہے کہ

فنکار کو ان سب اور ان جیسی ان گنت حیثیتوں کا علم اور احساس ہو اس علم اور احساس کی بنیاد پر وہ اپنے ذہن کی رسائی اور تخیل کی پرواز کے مطابق طرح طرح کی عمارات تعمیر کر سکتے ہیں۔

اپنے ایک ناول کے دیباچہ بعنوان "فن ناول نگاری" میں ہنری جیمس Henry James نے والٹر بیسنٹ Walter Besant کی اس رائے پر کہ ناول نگار کو اپنے (ذاتی) تجربہ کو بنیاد بنانا چاہئے اور یہ کہ ناول کے کردار اصل زندگی پر ہی مبنی ہونے چاہئیں، اپنا اظہار خیال کرتے ہوئے تجربہ کے ادبی معنیٰ کی بے مثال تشریح کی ہے۔ ہنری جیمس لکھتا ہے کہ

"تجربہ اک لامحدود شے ہے۔ یہ کسی جگہ بھی مکمل نہیں ملتا۔ تجربہ ایک متنوع لیکن لطیف اور باریک حس کا نام ہے۔ یہ باریک ترین ریشم سے بنا ہوا مکڑی کا جالا ہے جو شعور کے ایوان میں پڑا ہوا ہے اور ذہن کی فضا میں اڑتے رہنے والے باریک سے باریک ذرے کو قبول کرتا رہتا ہے۔ تجربہ ایک ذکی الحس اور صاحب تخیل انسان کے ذہن کی فضا ہے جو زندگی کے باریک سے باریک اشارے اور امتیاز کو اپنے اندر سموتی رہتی ہے۔ تجربہ ہوا کے ارتعاش سے بھی احساس اخذ کرتا ہے۔ تجربہ اس صلاحیت کا نام ہے جس کی مدد سے مرئی اشیاء کے ذریعہ غیر مرئی اشیاء کا اندازہ لگایا جاتا ہے۔ واقعات و حادثات سے تاویلیں اور مطالب اخذ کئے جاتے ہیں اور جزو سے کل کا اندازہ لگایا جاتا ہے۔ تجربہ ان تمام قابلیتوں کا مجموعی

نام ہے جن سے زندگی کا وسیع ترین معنوں میں ادراک کیا جاتا ہے، یہاں تک کہ تاثرات بھی تجربات ہی ہیں۔"

اس سے صاف پتہ چلتا ہے کہ تجربہ محض انھیں واضح، بیّن اور اظہر من الشمس حقائق کا نام نہیں جو بادی النظر میں بنی نوعِ انسان پر ظاہر ہو جائیں، بلکہ باریک نکات اور دقیق لطائف، بظاہر دور از کار امتیازات اور فرق، عوام الناس کی آنکھوں سے اوجھل مگر ادراکِ شاعر پر روشن بہت سے پہلو، مطالب اور معانی یہ سب اور بہت کچھ بھی، بالآخر تجربہ، مشاہدہ اور واقعہ پر منحصر و مبنی ہو سکتے ہیں۔ اس لئے نہ صرف یہ ضروری ہے کہ ہم غالب ہی کو اُن اعتراضات سے بری سمجھیں جو ان پر طرزِ بیدل میں ریختہ کہنے کی پاداش میں کئے گئے، بلکہ خود بیدل، اسیر، زلالی، شوکت، ظہوری، عرفی و طالب وغیرہ کا بھی از سرِ نو مطالعہ کریں۔ اگر وہ واقعی زندگی سے دامن بچاتے تھے اور راہِ فرار اختیار کرتے تھے تو اس کے نفسیاتی اسباب کا مطالعہ خالی از عبرت نہ ہوگا۔ ورنہ عملی تنقید اور نفسیاتی مطالعہ کے ذریعہ ان کے بھی شاعرانہ جوہروں کو اسی طرح سامنے لانا ہوگا جس طرح ٹی. ایس۔ ایلیٹ T. S. ELIOT نے فلسفی شعراء Metaphysical Poets کی ادبی عظمت کو پیش کیا، کیوں کہ تاریخ و ارتقا کے کسی ایک اسٹیج پر جو معیار اور جو اصول وضع کئے گئے، ضروری نہیں کہ ابداً لآباد تک کے لئے وہ حرفِ آخر قرار پا جائیں۔ ہو سکتا ہے کہ اس اسٹیج پر ہم زندگی کے ان شعبوں اور ان پہلوؤں

سے پوری طرح واقف نہ ہوں لیکن اب عملی تنقید، اور نفسیاتی طرز مطالعے کے بعد واقف ہو سکتے ہوں۔ جو شبے اور جو پہلو بیدل اور اس قبیل کے دیگر شعرا نے پیش کئے ہیں۔

اگر جیمس کے بقول تجربہ اسی باریک حس کا نام ہے جو گہرے سے گہرے امتیازات کو محسوس کر سکتا ہے جو مرئی اشیاء سے غیر مرئی اشیا تک پہنچ سکتا ہے جو جزو سے کُل اور کل سے جزو کے درمیان ایک تعلق قائم کرتا ہے، اور جو باریک اور لطیف تاثرات کو محسوس کرتا ہے تو یقیناً غالب اور اس کی قبیل کے شعراء تجربہ اور مشاہدہ کی بنیاد پر ہی شعر کہتے ہیں، اور ان کا کلام تخیل کی بے اعتدالی کا شکار نہیں ہے۔ بیسویں صدی میں اب تک جو نفسیات اور علوم فلسفہ و ادب کی ترقی ہو چکی ہے، اس کے بعد صرف بادی النظر میں یہ فیصلہ کر دینا کہ کسی شاعر کے کلام میں تخئیل کی بے اعتدالی ہے آسان نہیں ہے۔

شبلی نے تخئیل کی بے اعتدالی کی ایک نہایت دل چسپ مثال دی ہے۔ انھوں نے مثال کے لئے ذیل کا شعر پیش کیا ہے ؎

گوشہہا را آشیان مرغ آتش خوار کرد
برقِ عالم سوز یعنی شعلہ غوغائے من

تخیل کی بے اعتدالی کے سبب اس قسم کے اشعار کی بدقسمتی پر ماتم کرتے ہوئے شبلی نے توجہ اس طرف مبذول کرائی ہے کہ مندرجہ بالا شعر کو سمجھنے کے لئے

امورِ ذیل کو پہلے ذہن نشین کرنا ہوگا:۔

(۱) مُرغ آتش خوار ایک پرندہ ہے جو آگ کھاتا ہے۔

(۲) آہ و فریاد میں چونکہ گرمی ہوتی ہے اس لئے آہ و فریاد کو شعلے سے تشبیہہ دیتے ہیں۔

(۳) مرغ آتش خوار وہاں رہتا ہے جہاں آگ ہوتی ہے۔

ان مفروضات کو قائم کرنے کے بعد شبلی شعر کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:۔

"شاعر کہتا ہے کہ میری فریاد میں اس قدر گرمی ہے کہ کانوں میں پہنچی تو وہاں آتش پیدا ہو گئی۔ اس بنا پر مرغِ آتش خوار نے لوگوں کے کانوں میں جا کر گھونسلے بنائے ہیں کہ یہاں آگ نصیب ہوگی۔"

شبلی کے محاکمہ کے زیرِ اثر اس شعر سے متعلق ہمارے ذہن میں واقعی ایک ایسا عبرتناک تاثر مرتب ہوتا ہے کہ معاً ہمیں غالب کا وہ شعر یاد آتا ہے جس میں اس کے برعکس نہایت ہی سہل اور دلآویز انداز میں تقریباً یہی بات کہی ہے ؎

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرمِ نالہائے شرر بار دیکھکر

لیکن ان دونوں اشعار میں تخیل کے بے جا اور بجا استعمال کا فرق نہیں،

بلکہ یہ ایک فرق ہے کہ پہلا شعر تمام تر روایتی ہے، اور غالب کا شعر روایتی کم ہے اور طبع زاد زیادہ ہے۔ مرغ آتش خوار کا تصور، آہ و فریاد کو اس سے تشبیہ دینا، مرغ آتش خوار کے بارے میں یہ خیال کہ وہاں رہتا ہے جہاں آگ ہوتی ہے، یہ سب ادب کی روایات ہیں جن کے استعمال کا حق شاعر کو ہے اور یہ فلسفۂ ادب کا ایک تسلیم کردہ اصول ہے، لیکن پہلے شعر میں ان روایات کو انفرادیت اور شخصی جذبات میں حل نہیں کیا گیا ہے۔ اس لئے محض صنعت کاری کا پہلو ابھر سکا ہے۔ اور شخصیت کا پہلو دب کر رہ گیا ہے۔ کسی شعر کے مضمون کو ذہن نشین کرنے کے لئے چند مفروضات کو پہلے سے دھیان میں رکھنا بعض اوقات نہایت ضروری اور ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اس لئے مفروضات کا ضروری یا لازم ہونا شعر کے حسن یا قبح کا سبب نہیں بن سکتا۔ شبلی اس کے شاکی ہیں کہ فارسی شعر میں تخیل کا بے اعتدالانہ اور بے جا استعمال ہوا ہے۔ ہمیں یہ شکوہ ہے کہ تخیل کا استعمال تقریباً ہوا ہی نہیں، کیونکہ تخیل ہی وہ قوت ہے جو روایت اور شخصیت کے غیر متعلق عناصر کو حل کر کے ایک عنصر یعنی عنصر شعر میں بدل دیتی ہے۔

دیگر یہ کہ شاعر کا مقصد یا مطلب ہرگز وہ نہیں جو شبلی نے بیان کیا، یعنی مرغ آتش خوار نے لوگوں کے کانوں میں گھونسلے بنا لئے ہیں کہ یہاں آگ نصیب ہوگی۔ شعر میں فاعل کی حیثیت برق عالم سوز یعنی شعلۂ غوغا کی ہے۔

برق عالم سوز یعنی شاعر کے شعلۂ غوغا نے کانوں کو مرغ آتش خوار کا آشیاں بنا دیا ہے۔ یہ معنی شبلی کے پیش کردہ معنی سے قدرے حسین تر ہیں، اور وہی معنی قابل تسلیم ہوں گے جو شاعر کے حق میں مفید ہوں گے۔ یہی تنقید کا مسلمہ اصول ہے۔ غالب کے شعر میں روایت کو سمو کر صرف ایک لفظ آتش پرست کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔ باقی دونوں مصرعوں میں شخصی پہلو نمایاں تر ہے، جس میں لفظ سر گرم سے جذباتی شدت بھی پیدا ہو گئی ہے۔



غالب کے الفاظ میں

تکرارِ صوت

دیوان غالب کے تجزیہ و تحلیل سے پتہ چلتا ہے کہ وہ عناصر جو طرزِ غالب کے اجزا ہیں، مسلسل اور مستقل طور پر ایک اصول اور باقاعدگی کے ساتھ مکرر، متقابل اور متضاد حالتوں میں سامنے آتے رہتے ہیں۔ اسی بات کو بہ الفاظ دیگر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ کلام غالب میں کچھ ایسے الفاظ ہیں جو معنوی طور پر تکرار، تقابل اور تضاد کا کام انجام دیتے نظر آتے ہیں۔ چونکہ ایسے الفاظ ایک مستقل باقاعدگی کے ساتھ دیوان غالب کی اکثر غزلوں میں نیز ایک غزل کے مختلف اشعار میں لوٹ لوٹ کر سامنے آتے ہیں اس لئے انھیں ہم طرزِ غالب کے اجزا یا عناصر سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ملحوظ رہے کہ طرز [illegible] وہ عناصر اور اجزاء کا نام نہیں ہے بلکہ اس نتیجہ اس [illegible]

اس واقعہ Phenomenon کا نام ہے جو صورت و معنی کے اس امتزاج، ترکیب اور اتصال کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے جسے غالبؔ کسی بے نام قابلیت اور جوہر کے ذریعہ ممکن کر دکھاتے ہیں۔ اس کے ساتھ یہ بھی یاد رہے کہ طرزِ غالبؔ کے اور بھی اجزا ہیں جو اس عنوان کے تحت پیش نہیں کئے گئے ہیں۔

غالبؔ کے اشعار میں جا بجا اور بار بار ایسے الفاظ ملتے ہیں جو صورت، ہجا، آواز یا صوت کے اعتبار سے ہمجنس ہیں لیکن محلِ استعمال، ارادہ یا شوخیِ اسلوب کے سبب یہ الفاظ ایک دوسرے کے لئے شوخی، تکرار، تقابلِ لفظی یا تضادِ معنوی کا سبب ہوتے ہیں۔ ...... یہ تینوں حالتیں یک جا بھی مل جاتی ہیں اور جداگانہ بھی۔ لیکن آواز اور صوت کے اعتبار سے ان کا ہم جنس ہونا چونکہ ایک مشترک خصوصیت ہے، اس لئے طرزِ غالب کے اس پہلو کا تکرارِ صوت کے عنوان کے تحت مطالعہ کیا گیا ہے۔

لفظ تکرارِ صوت اس محل پر بظاہر ایک عنوانِ غلط Misnomer ہے۔ یورپین ادب میں تکرارِ صوت کو ایلی ٹریشن Alliteration کہتے ہیں یعنی لفظوں کی نہیں، بلکہ حرفوں اور آوازوں کی تکرار۔ غالبؔ کے یہاں ایک طرف ایسے الفاظ کی تکرار ملتی ہے جو ہجا اور صوت کے اعتبار سے ایک ہی تلفظ رکھتے ہیں۔ دوسری طرف ایسے الفاظ کو بھی مکرر استعمال کیا گیا ہے جو باعتبار ہجا ایک دوسرے سے مختلف ہیں، اس لئے صورت، تلفظ اور ہجا کی تکرار کو تکرارِ صوت کہا ہے تاکہ

ان الفاظ کی تکرار سے ممیز ہو جائے جنھیں تکرار لفظی کہا جا سکتا ہے۔

غالب کے یہاں اس قسم کی مثالیں مستقل طور پر ملتی چلی جاتی ہیں کہ جو لفظ شعر کے کسی ایک جزو میں استعمال کیا گیا ہے، وہی لفظ اپنے وسیع، دقیق، لطیف، شوخ یا مختلف معنوں میں شعر کے دوسرے جزو میں استعمال کیا گیا ہے جیسے آتش زیر پا۔ آتش دیدہ میں لفظ آتش مشترک ہے لیکن اس کی تکرار سے دو خوبصورت اور مختلف استعارے پیدا ہو گئے ہیں۔

آتش:- بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

یا دوسرا لفظ نبرد ہے۔ اس کا ایک استعارہ باب نبرد اور دوسرا نبرد پیشہ کی پُرمغز ترکیبوں میں لطف دیتا ہے ؎

نبرد دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا
عشقِ نبرد پیشہ طلبگارِ مرد تھا

کہیں الفاظ کے دہراؤ سے شدت کی کیفیت پیدا کی ہے ؎

کاو کاو:- کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

تیز تیز:- تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دُکھ تری مژہ ہائے دراز کا

لفظی تکرار سے بے ترتیبی اور بے شیرازگی بھی ظاہر کی ہے ؎

فردِ فرد:۔ تالیفِ نسخہ ہائے وفا کر رہا تھا میں
مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد تھا

ذیل کے شعر میں تکرارِ لفظی سے طنز میں نشتریت پیدا کی ہے ؎

مبارک سلامت:۔ علی الرغمِ دشمن، شہیدِ وفا ہوں
مبارک مبارک، سلامت سلامت

کبھی کبھی کسی لفظ کو الٹ کر استعمال کرنے سے بڑی شوخی پیدا کر دی ہے۔ یہ شوخی اس حقیقت سے اور زیادہ تیز ہو جاتی ہے کہ شعر میں نہ صرف ایک بلکہ دو لفظوں سے شوخیِ تکرار پیدا کی ہے ؎

حسنِ خیال:۔ ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

نہ کھلنا اور کھلنا آپس میں متضاد ہیں، اس لئے ان کا استعمال شعر میں اختلافِ معنوی پیدا کرتا ہے۔ ساتھ ہی "کھلا" کے لفظ کو شوخی سے استعمال کر کے شعر کے اثر کو دو آتشہ کر دیا ہے ؎

کھلنا نہ کھلنا:۔ منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں!
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا

یہ شعر غالب کی شوخیٔ تحریر کا اچھا نمونہ ہے۔ جس طرح غالب کے

معانی کی متعدد نہیں ہوتی ہیں، اسی طرح ان کی شوخی کی بھی تہیں ہیں۔ پہلی تہہ تو کھلنے نہ کھلنے کی تکرار و تضاد سے ظاہر ہوئی۔ دوسری شوخی "دیکھا ہی نہیں" کے الفاظ کی بجائی سے ظاہر ہوتی ہے۔ کیونکہ جب منہ نہ کھلا تو ظاہر ہے کہ محبوب کے منہ کو دیکھا ہی نہیں۔ "دیکھا ہی نہیں" کا یہ مطلب بھی ہوا کہ اس جیسا عالم کسی دوسرے میں نہیں دیکھا۔ مزید برآں ردیف "کھلا" نقاب کے لفظ کے ساتھ لطف دیتی ہے کیونکہ ذومعنی ہے، ایک طرف زلف کھلنا اور نقاب کھلنا۔ دوسری طرف نقاب کا زیب دینا۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کے اشعار کے اکثر الفاظ اپنے اندر بڑی ایمائیت اور رمزیت رکھتے ہیں۔ یعنی غالب کے الفاظ میں ایک سے زیادہ معانی ہوتے ہیں اور ان معانی کا تعدد لطف اور شوخی کا باعث ہوتا ہے۔

حضرت ناصح سمجھانے آیا چاہتے ہیں۔ شاعر کی فہم سے بالاتر ہے کہ وہ آخر اسے کیا سمجھائیں گے اس لئے وہ ان سے تو کچھ سمجھنا نہیں چاہتا۔ بلکہ ان کی بجائے کسی اور سے حضرت ناصح کے آنے کے مقصد کو سمجھنا چاہتا ہے۔ شوخی اس میں ہے کہ شاعر کو ناصح کے علاوہ کسی سے بھی سمجھایا جانا منظور ہے ؎

سمجھانا:۔

حضرتِ ناصح گر آئیں دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا؟

وہ یکتا ہے یگانہ ہے، بے مثل ہے اس لئے اسے کوئی نہیں دیکھ سکتا۔ اگر اس میں دوئی کا شائبہ بھی ہوتا تو اس کے مثل سے کہیں نہ کہیں مڈبھیڑ (دوچار) ضرور ہوتی۔ اب شوخی اس میں ہے کہ یگانہ بمعنی ایک دوئی بمعنی دو اور دوچار بمعنی آمنے سامنے ہونا لیکن صوتی اعتبار یہ تینوں الفاظ (یگانہ، دوئی، دوچار) آپس میں ایک عددی تعلق بھی رکھتے ہیں۔

دوئی۔ دوچار:۔ اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا۔
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

ایک شعر میں غالب نے لفظ مہ اور لفظ مُہر ساتھ لکھا ہے۔ اگرچہ لفظ مُہ ہے۔ لیکن چونکہ عام طور پر اُردو میں اعراب لگانا ضروری نہیں، اس لئے مہر کا لفظ مُہر کے لفظ سے ایک تجنیس برتی رکھتا ہے۔ یعنی، وہ مشابہت جو صرف دیکھنے میں ہو، دراصل نہ ہو۔ اس کی دو مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

مہ۔ مُہر:۔ گر نہ اندوہِ شبِ فرقت بیاں ہو جائے گا
بے تکلف داغِ مہ مُہرِ دہاں ہو جائے گا

کسی۔ بے کسی:۔

ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ
اپنے سے کھینچتا ہوں خجالت ہی کیوں نہ ہو

حالاں کہ لفظ کسی ہے لیکن بے کسی کے ساتھ استعمال ہونے سے اس کا ضد یعنی کسی لگتا ہے غالب بذلہ سنج کی شوخی ظرافت طبع کے نور سے روشن ہے اس کی ایک مثال یہ شعر بھی ہے جس میں پہلے تو برہنگی کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ پھر ننگ (ننگ وجود) کا لفظ برہنگی کے معانی یعنی ننگے پن کو صوتی اعتبار سے ظاہر کرتا ہے ؎

برہنگی ، ننگ :۔ ڈھانپا کفن نے داغِ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگِ وجود تھا

ذیل کے شعر میں جدّتِ مضمون ہے۔ اس پر دو سیدھے سادھے الفاظ بار اور بارے کے استعمال نے ایک لفظی شوخی پیدا کر دی ہے۔ بار دینا۔ داخل ہونے دینا۔ پھل دینا۔ اُمید پوری کرنا۔

بار ، بارے :۔ بعد یک عمر ورع بار تو دیتا بارے
کاش رضواں ہی درِ یار کا درباں ہوتا

دوسری مثال میں زار زار اور ہائے ہائے کے الفاظ سے ایک محاوراتی لُطف پیدا ہوگیا ہے۔

زار زار ۔ ہائے ہائے :۔

غالب خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا، کیجیے ہائے ہائے کیوں

ایک شعر میں نقش قدم کو رفتہ رفتار کہا ہے۔ ان دو لفظوں کی تکرار ایک نغمگی پیدا کرتی ہے۔ نقش قدم کو رفتہ رفتار کہنا لسانی تناسب اور لفظی رعایت کی ایک انوکھی مثال ہے ؎

رفتہ رفتار:۔ خانہ ویراں سازی حیرت تماشا کیجیے
صورت نقش قدم ہوں رفتہ رفتار دوست

الفاظ کو زیر و زبر کرکے زیر و زبر ہو جانے کی کیفیت بیان کی ہے ؎

در و دیوار:۔ وفور شوق نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار

غالب کے یہاں لسانی معنی آفرینی کا عنصر کافی ہے یعنی وہ کسی ایک لفظ کو لیتے ہیں اور اس کے جتنے ممکن معانی ہو سکتے ہیں اور تقابل یا تضاد کی جتنی حالتیں ہو سکتی ہیں وہ ان کو نظر میں رکھ کر لطیف اور شوخ پہلوؤں کا انتخاب کر لیتے ہیں زیادہ طبعاً ایسے ہی پہلوؤں کی طرف مائل ہوتے ہیں، اس کی ایک مثال ہم اس شعر میں دیکھ چکے ہیں ؎

منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے رخ پر کھلا

اب اسی طرح "نکلنا" کے لفظ کا مطالعہ کیجئے۔ مثلاً دل سے نکلنا۔ اس کے دو معنی ہوسکے :۔

(۱) کسی شے مثلاً تیر کا دل سے (جس میں وہ پیوست تھا) نکلنا۔

(۲) کسی بات کا دل سے بھلایا جانا۔ اس طرح کے مختلف معانی متقابل و متضاد ہو کر عجیب لُطف پیدا کرتے ہیں۔

نکلنا۔ نہ نکلنا۔ دل سے نکلا پہ نہ نکلا دل سے

ہے ترے تیر کا پیکان عزیز

اس شعر میں ایک اور شوخی ہے۔ اگر ہم شعر کے دو جزو کرلیں :۔

(۱) "دل سے نکلا پہ نہ نکلا" یعنی تیرا تیر دل سے نکلنے پر بھی نہ نکل سکا۔

اب دوسرا جزو یوں ہے (۲) "دل سے ہے ترے تیر کا پیکان عزیز" یعنی تیرے تیر کا پیکان ہمیں دل سے عزیز ہے۔ غالب کے متعدد اشعار ایسے ہیں جو کئی طرح مرتب ہوسکتے ہیں۔

اسی طرح گذرنا کا لفظ ہے۔ دوسرے افعال سے مرکب ہو کر اس کے بھی کئی معانی ہوجاتے ہیں۔ مثلاً (۱) گمان گذرنا (۲) (رشک سے گذرنا یعنی باز آنا سے

گذرنا :۔ نفرت کا گماں گذرے ہے میں رشک سے گذرا

کیوں کر کہوں لو نام نہ ان کا مرے آگے

دوسری مثال ہے جلنا۔ (۱) یعنی اس سے جل کر خاک ہوتا۔ نیز جلنا یعنی رشک کرنا، حسد کرنا۔ شدید افسوس کرنا۔

جلنا:۔ جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے
اے ناتمامیِ نفسِ شعلہ بار حیف

کیوں ہو گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

ایک لفظ صوتی مشابہت کے لحاظ سے دوسرے قریب تر لفظ کا دھیان دلاتا ہے، جیسے گذر کا لفظ راہ گذر کی طرف مائل کرتا ہے ؎

گذر۔ راہ گذر:۔ زندگی یوں بھی گذر ہی جاتی
کیوں ترا راہ گذر یاد آیا

ملنے کے لفظ کو بھی کئی معنوں میں استعمال کیا ہے۔ ایک معنی ہاتھ آنا، میسّر ہونا۔ لیکن دوسرے معنی ملاقات ہو جانا ہیں ؎

ملنا:۔ زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستمگر ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں

کسی شئے کو مکرر گننا ایسا ہے گویا اس قبیل کی ہر شئے کو مکمل طور پر گنانا مقصود ہے جیسے قطرہ قطرہ گویا ہر ایک قطرہ ؎

ذرّہ ۔ ذرّہ : یعنی ہر ایک ذرّہ، خیاباں، خیاباں، یعنی ہر ایک خیاباں، سے

قطرہ قطرہ :۔ قطرہ و قطرہ ایک ہیولیٰ ہے نئے ناسور کا
خوں بھی ذوق درد سے فارغ مرے تن میں نہیں

ذرّہ، ذرّہ :۔ کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرّہ ذرّہ روکشِ خورشید عالمتاب تھا



ذرّہ ذرّہ ساغرِ مے خانۂ نیرنگ ہے
ذرّہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا

خیاباں خیاباں :۔ جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

کبھی کسی لفظ کو دہرانے سے خاص اسی لفظ پر زور دینا مقصود ہوتا۔

نالہ :۔ وہ نالہ دل میں خس کے برابر جگہ نہ پائے
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں

سحر :۔ وہ سحر مدعا طلبی میں نہ کام آئے
جس سحر سے سفینہ رواں ہو سراب میں

عمر :۔ عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائداری ہائے ہائے

کہیں لفظ کو دہرا کر تضاد پر زور دیا ہے۔ جیسے لطف کا تضاد ظلم ہے،
اور ظلم پر زور دے کر ایک شوخ طنز کی سی کیفیت پیدا کی ہے ؎

ظلم :۔ ظلم کر ظلم اگر لطف دریغ آتا ہو
تو تغافل میں کسی رنگ سے معذور نہیں

غالب کو تکرارِ صوت یا تکرارِ لفظی اس قدر مرغوب ہے کہ کہیں لفظ معنیٰ
کے متقاضی نہ ہوں، پر بھی جبریہ تکرار کی ہے۔ مثلاً یہ کہنا ہے کہ تیرے
متلاشی بجز چند کے سب تھک کر رہ گئے اور تیرا پتہ نہ
پا سکے۔ یہاں پر سب لوگوں کے لئے دو چار کا لفظ استعمال کیا ہے،
اور دو چار کے لفظ کو ناچار کے لفظ سے باعتبارِ صوت ملایا ہے ؎

دو چار۔ ناچار :۔ تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتہ نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

(نوٹ :۔ اوپر کے شعر میں دو چار کے لفظ کا جواز صرف اس طرح دیا
جا سکتا ہے کہ دو چار ہی نے تیری تلاش کا حوصلہ کیا تھا لیکن وہ بھی تجھ
تک نہ پہنچ سکے۔ یا یہ کہ دو چار کے علاوہ کوئی تیرا متلاشی ہونے کی ہمت
نہ کر سکا۔ ان دو چار کے علاوہ باقی چار و ناچار بھی تھک ہار سے اور
تجھ تک نہ پہنچ سکے۔

ایسا بھی ہوا ہے کہ ایک مصرع جس لفظ پر ختم کیا ہے دوسرا مصرع

اسی لفظ سے شروع کیا ہے۔ اس طرز میں ایک خاص لطف اور خاص مزہ ہے جس کو وہ اصحاب شاید کچھ اور زیادہ محسوس کر سکیں جو دوسرے شعراء مثلاً کیٹس KEATS اور اسپنسر SPENSER میں اس کی نظائر دیکھ چکے ہیں ؎

کیٹس اپنے نغمۂ عندلیب ODE TO THE NIGHTINGALE کا ایک بند اس طرح ختم کرتا ہے ؎

AND WITH THEE FADE AWAY INTO THE FOREST DIM ?

دوسرا بند اس طرح شروع کرتا ہے ؎

FADE FAR AWAY AND QUITE FORGET ?

اس میں خط کشیدہ الفاظ ہم صوت ہیں اور دہرائے گئے ہیں۔ اسی طرح ایک دوسرے بند کو جس لفظ پر ختم کرتا ہے ؎

OF PERILOUS SEAS IN FAERY LANDS FORLORN.

اس سے اگلا بند اسی لفظ سے شروع کرتا ہے ؎

FORLORN THE VERY WORD IS LIKE A BELL

کیٹس اسپنسر SPENSER کا پیرو ہے۔ اسپنسر اپنے نغمۂ عشق

HYMN OF LOVE کے ایک بند کو جن آوازوں پر ختم کرتا ہے۔

THROUGH ALL THAT GREAT WIDE WASTE YET WANTING LIGHT

اس کے بعد آنے والا بند انھیں آوازوں سے شروع کرتا ہے۔

YET WANTING LIGHT TO GUIDE HIS WAND'RING WAY

(مکرر آوازیں دُہرائے ہوئے الفاظ خط کشیدہ ہیں۔)

غالب کے یہاں تکرارِ صوت کے اس پہلو کا اندازہ ذیل کے اشعار سے ہوتا ہے۔

تکلف :۔ رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف برطرف تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی

زندگی :۔ مجھ سے مت کہہ تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے

غالب کے یہاں تکرارِ صوت سے متعلق جو بھی خیال قائم کیا جائے اس کی مزید توثیق ذیل کے اشعار سے ہوتی ہے، جن میں تکرارِ صوت سے جا بجا سابقہ پڑتا ہے۔

چھوڑوں گا میں نہ اس بتِ کافر کا پوجنا — چھوڑے نہ خلق گو مجھے کافر کہے بغیر

گزری نہ بہر حال یہ مدت خوش و ناخوش — کرنا تھا جواں مرگ گزارا کوئی دن اور

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں — کھینچتا ہوں جس قدر اتنا ہی کھنچتا جائے ہے

خدایا جذبۂ دل کی مگر تاثیر الٹی ہے — کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھنچتا جائے ہے مجھ سے

تکلف بر طرف نظارگی میں بھی سہی لیکن — وہ دیکھا جائے کب یہ ظلم دیکھا جائے ہے مجھ سے

آغوشِ گل کشودہ برائے وداع ہے — اے عندلیب چل کہ چلے دن بہار کے

حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب — جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت میں ملیں گے — کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

دل کو میں اور مجھے دل محوِ وفا رکھتا ہے — کس قدر ذوقِ گرفتاری ہم ہے ہم کو

حرف یا آواز کی تکرار کی مثالیں بھی ملتی ہیں جنہیں انگریزی میں ایلی ٹریشن (ALLITERATION) کہتے ہیں۔ خ ل ق کی آواز ؎

ترے سرو قامت سے یک قدِ آدم — قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

ش کی آواز ؎

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے — حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

ک کی آواز ؎

لئے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب — جادۂ رہ کششِ کافِ کرم ہے ہم کو

غالب کے یہاں چند قافیے ایسے ہیں جو ہجے کے اعتبار سے مختلف ہیں۔

لیکن آواز کے لحاظ سے ایک جیسے ہیں۔ مثلاً ایک غزل کے قوافی اُٹھانے کی۔ یاد آنے کی وغیرہ ہیں، جو کہ فعل سے بنائے گئے ہیں۔ ان فعل VERB کے قافیوں کو "نیکی" کے NOUN والے قافیے سے ملایا گیا ہے ؎

کہوں کیا خوبیِ اوضاعِ ابنائے زماں غالبؔ   بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی بارہا نیکی

"رو" کے قافیہ کو "رہ" کے ساتھ ملایا گیا ہے ؎

اُلجھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ   جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیونکر ہو

ہمیں اُن سے اُمید اور انھیں ہماری قدر   ہماری بات ہی پوچھیں نہ وہ تو کیونکر ہو

ایسے بھی قافیے ہیں جن کا تلفظ تو مختلف ہے لیکن لکھے جاتے ہیں تقریباً ایک ہی طرح، جس کو ہم اس سے قبل اپنی وضع کردہ اصطلاح "تجنیس مرئی" سے تعبیر کر چکے ہیں۔ یعنی ایسی یکسانیت جو صرف دیکھنے میں ہو، دراصل نہ ہو۔ مثلاً بُو (خوشبو) کے قافیے کو رو (رونا) سے ملایا گیا ہے ؎

ظاہر ہے کہ گھبرا کے نہ بھاگیں گے نکیرین   ہاں منہ سے مگر بادۂ دوشینہ کی بُو آئے

اس انجمنِ ناز کی کیا بات ہے غالبؔ
ہم بھی گئے واں اور تری تقدیر کو رو آئے

غالبؔ کی شوخ نگاری

شوخیِ اسلوب غالبؔ کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ تحریر ہو یا تقریر خط و کتابت ہو یا تقریظ، نثر ہو یا نظم، غرضیکہ غالبؔ کی ہر تصنیف میں شوخی کا رنگ ضرور پایا جاتا ہے۔ مثلاً غالبؔ کے دیوان کا سرِ آغاز۔ مطلع جدت و ندرت۔ ایجاد و ابداع۔ فکر و تصوّف کے ساتھ ہی ساتھ شوخی بھی بدرجہ کمال لئے ہوئے ہے ؎

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

ظاہر ہے کہ ہر پیکرِ تصویر کا پیرہن کاغذی ہوتا ہے۔ پیرہن کے کاغذی ہونے سے فریادی کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ ایک سیدھی سادھی بات کو کنایۃً و استعارۃً بیان کرنا، یہاں سے شوخی پیدا ہوتی ہے (جو کہ شوخیٔ تحریر کی ترکیب سے ظاہر ہے) پھر نقش، شوخیٔ تحریر اور "کس کی" کے لفظ کا ابہام۔ یہ سب کثیر المعنی ہیں،

شعر کے ابہام میں خلش ہے۔ کسک اور درد و سوز ہے۔ معنیٰ وسیع سے وسیع تر ہوتے ہوئے انسان کی غایت آفرینش اور جبر و قدر کے مسائل میں جا کر حل ہو جاتے ہیں۔

غالبؔ کے مطلع سر دیوان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان کی شوخی محض طربیہ جذبات اور خوش وقتی یا ظرافت کا نتیجہ نہیں۔ بلکہ غالبؔ کی شوخی کا ایک اہم پہلو اس کی نشتریت ہے۔ یہی خلش اور کسک شعر کے سنجیدہ معانی کو طنز یا ایک خلش آمیز تبسم کا رنگ دیتی ہے۔ ظرافت کے اشعار کو دشنہ و خنجر سے مرصع کرتی ہے اور طرب و تفاؤل کے جذبات میں انسان کی مجبوری اور لاچاری سے پیدا ہونے والی یاس کے تیر و نشتر یا اُن تیر و نشتر کو خوش آمدید کہنے کی قوت پیدا کرتی ہے۔

غالبؔ کا کلام یاس و قنوط کی قید و بند سے آزاد نہیں۔ اگرچہ اپنی شوخ گفتاری سے انھوں نے یاس و قنوط کی سرحدوں کو تفاؤل و مسرت سے ملانے کی کوشش کی نتیجہ یہ کہ اشعار محض یاس و قنوط یا تفاؤل و مسرت یعنی زندگی کے ایک ہی پہلو کی تصویر نہ ہو کر کثیر المعانی ہو گئے۔ بس یہی غالبؔ کی شانِ امتیاز ہے۔

رندی، سرمستی، شگفتگی، ظرافت و رجائیت کو شوخی کے مترادفات نہ سمجھا جائے تو بہتر ہے۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ رندی و سرمستی کے اشعار شگفتگی اور

ظرافت کے موضوعات اور رجائیہ عنوانات کے اظہار بیان میں شوخی سے کام لیا جائے۔ یعنی نفسِ مضمون سے نہیں بلکہ اسلوب بیان سے شوخی پیدا کی جائے۔ اسی طرح ظرافت اور شوخی دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ اگرچہ باہم مشابہ ہیں۔ شگفتگی اس شوخی کو کہہ سکتے ہیں جو ایک رجائیہ تبسم سے پیدا ہوتی ہے، اور دوسروں کو بھی رجائیہ تبسم پر آمادہ کرتی ہے۔

کہیں کہیں استہزا کی صورت بھی ہے۔ طنز کی یہ شکل ہے کہ یہ نتیجہ ہے ظرافت کو کسی خاص مقصد کے لئے استعمال کرنے کا۔ غالبؔ کے یہاں یہ تمام صورتیں ملتی ہیں۔ لیکن اکثر جگہ شوخی کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔

حالیؔ نے غالبؔ کو حیوانِ ظریف لکھا ہے۔ ان کا مقصد اس طرف اشارہ کرنا تھا کہ غالبؔ اپنے اکثر فقروں اور عبارتوں میں کوئی نہ کوئی لطیف و شوخ نکتہ ضرور پیدا کرتے ہیں، اور سنجیدہ سے سنجیدہ مضمون میں بھی شوخی اور شگفتگی کی لہر دوڑا دیتے ہیں۔ حالیؔ کا مقصد یہ ہرگز نہیں کہ غالبؔ کا نقطۂ نظر لطیفانہ ہے۔ یا تمسخر، استہزا اور پھبتیوں سے بھرپور ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو غالب کی شوخی گستاخی اور استہزا تک محدود نہیں۔ بلکہ اس کے علاوہ کچھ اور ہی چیز ہے۔ یہ بات اور ہے کہ شاعرانہ استہزا بھی اس کے متعدد اجزا میں سے ایک ہے۔ یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ غالبؔ کی شوخ نگاری کا تعلق چند بندھے ٹکے عنوانات اور روایتی استہزا سے نہیں، بلکہ اس عجیب

غریب اسلوب بیان اور انداز کلام سے ہے جو نکتہ آفرینی جدت طرازی، تیزیٔ فہن اور ذکاوتِ دماغ کے ذریعہ بغیر استہزا کا سہارا لئے ہوئے بھی اعلیٰ درجہ کی شوخی کی مثال پیش کرتا ہے۔ مثلاً:

مے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لئے بیٹھا ہے اک دو چار جام واژگوں وہ بھی

بظاہر اک دو چار کے لفظ سے تحقیر اور تذلیل مقصود ہوتی ہے۔ لیکن اسی لفظ سے بلا کی نکتہ آفرینی کی ہے۔ ہم ساقیِ گردوں سے شرابِ عیش کیا طلب کریں وہ تو خود ہی ایک دو چار (۱ + ۲ + ۴ = ۷ یعنی سات آسمان جنھیں سات اوندھے پیالوں (جام واژگوں) سے تشبیہ دی ہے) خالی پیالے لئے ہوئے بیٹھا ہے۔ اس کے پاس مئے عشرت کہاں رکھی ہے۔

ایسا بھی ہوا ہے کہ جہاں دوسروں نے تمسخر اور استہزا سے کام لیا ہے وہاں غالب نے انتہائی تہذیب اور خاموشی سے کام لیا ہے پھر بھی اشارے کنائے سے جو شوخی پیدا ہو گئی ہے، وہ استہزا اور تمسخر والی ظرافت سے چہار چند ہے ؎

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو، مدرسہ ہو، کوئی خانقاہ ہو

اس کی شرح میں خواجہ حالی رقمطراز ہیں:

"اس شعر میں ازراہِ تہذیب اس کا ذکر نہیں کیا جس کے کرنے کے لئے

مسجد و مدرسہ و خانقاہ کو مساوی قرار دیا ہے۔ مطلب یہ کہ میکدہ جہاں حریفوں کے ساتھ سشر اب پینے کا لطف تھا جب چھٹ گیا، اب مسجد میں مل جائے تو اور مدرسہ و خانقاہ میں اٹھا جائے تو سب جگہ پی لینی برابر ہے مسجد وغیرہ کی تخصیص از راہِ شوخی کی گئی ہے، یعنی یہ مقامات جو اس شغل کے بالکل لائق نہیں ہیں، وہاں بھی میکدہ چھٹنے کے بعد پی لینے سے انکار نہیں ہے اور شراب پینے کی تصریح نہ کرنا مقتضائے بلاغت ہے۔"

محض انداز بیان اور الفاظ کی نشست و برخاست سے بھی شوخی پیدا کی ہے، یہ شوخی غالب کے اسلوبِ بیان کا مختص خاصہ ہے ؎

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے

دل کو آبگینہ سے اور گرمیٔ اندیشہ کو صہبا سے تشبیہ دی ہے۔ گویا گرمیٔ اندیشہ کی صہبا تند سے دل کا آبگینہ پگھلا جاتا ہے۔ یہی حال رہا تو دل سے ہاتھ دھونا یا محروم ہونا پڑیگا یہاں پر دھونے اور پگھلنے کی نادر رعایت لفظی سے شوخی پیدا کی ہے۔ پانی جیسی رقیق چیز سے ہاتھ دھویا ہی جاتا ہے۔ یہاں صہبائے تند و تیز کے ساتھ پگھلا ہوا آبگینہ بصورت رقیق دھونے کے لفظ سے ایک شوخ رعایت رکھتا ہے۔

کبھی کبھی سنجیدہ نفس مضمون میں طنز و مزاح کے امتزاج سے بھی ایک شوخی پیدا پیدا ہوتی ہے۔ سنجیدگی میں جب ظرافت کا امتزاج ہو جاتا ہے تو ایک ملیح اور خلش آمیز

شوخی پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً کسی مقام کی ویرانی اور کسی معاشرہ کی بدحالی ایک ایسا موضوع ہے جس پر سنجیدگی سے متاسف کیا جانا چاہیئے۔ چنانچہ غالب نے افراتفری طوائف الملوکی اور غدر کے زمانے کی دلی کی ویرانی اور بدحالی کی متعدد دلگداز قلمی تصویریں کھینچی ہیں، جو مسلسل طور پر یکے بعد دیگرے ان کے خطوط میں ملتی چلی جاتی ہیں۔ ان تلخ حالات زمانہ کے نامساعد نشیب و فراز اور گردشِ ایام کے سرد و گرم کو ہنسی میں ٹالتے ہوئے فرماتے ہیں :-

ہے اب اس معمورہ میں قحط غمِ الفت اسد
ہمنے یہ مانا کہ دلی میں رہیں کھائیں گے کیا؟

دمِ عیسیٰ کا اعجاز مشہور ہے۔ شاعری میں یہ تلمیح متانت و سنجیدگی کے ساتھ باندھی جاتی ہے۔ غالب نے اس روایت پارینہ میں ظرافت کی ملاحت لانے کی کوشش کی ہے سے

مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

دوستوں کی غمخواری جائے تشکر ہوتی ہے۔ غالب اس پر بھی ایک شوخ تبسم فرماتے ہیں سے

دوست غمخواری میں میری سعی فرمائینگے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا

غالب کی رندانہ شوخی اور جسارت محض استہزا نہیں، بلکہ ایک متقابل نظریہ اور ناقدانہ فلسفہ کا نتیجہ ہے۔ مثلاً قدرت کے قدر و جبر کے بالمقابل بندہ کی بے چارگی کی فریاد کی یوں بازگشت کی ہے ؎

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

وعدۂ فردا کے تصوّر پر شوخ تنقید کی ہے ؎

ہم کو معلوم ہے جنّت کی حقیقت لیکن!
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

واعظ نہ تم پیو نہ کسی کو پلا سکو
کیا بات ہے تمھاری شرابِ طہور کی

فردا کے بالمقابل امروز کو غنیمت جانا ہے ؎

دل گزرگاہ خیالِ مے و ساغر ہی سہی
گر نفس جادۂ سرمنزلِ تقویٰ نہ ہوا

اگر امروز کا ایک لمحہ بھی فردا کی راہ میں صرف ہوا تو گویا رائیگاں گیا ؎

مِٹتا ہے فوت فرصتِ ہستی کا غم کوئی
عمرِ عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو

گناہ کے تصوّر کے ساتھ شوخی فرمائی ہے ؎

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

مختصر یہ کہ جہاں غالب سنجیدگی کے ساتھ ظرافت کی آمیزش سے ایک طرح کی شوخی پیدا کرتے ہیں، وہاں خود ان کی شوخی میں سنجیدگی اور فکر کا پہلو بھی ہوتا ہے۔ بعض جگہ شوخیِ بیان ہے۔ حضرتِ خضرؑ کو ایک بزرگ اور ہمسفر کہنے سے خواہ مخواہ ایک تبسّم آمیز تصویر بنتی ہے پھر یہ بھی ہے کہ ہمسفر رہبر نہیں ہوتا، گویا وہ خود قائل کی طرح بھٹکے ہوئے ہیں کیا رہبری کریں گے۔

لازم نہیں کہ خضرؑ کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

زمزم حرم اور احرام متعلقہ چیزیں ہیں اس لئے کسی غیر مطابقت [illegible] کی بنا پر ظرافت کی گنجائش نہیں۔ تاہم آلودگی کو دھونے کے خیال نے شوخی پیدا کر دی ہے ؎

رات پی زمزم پہ مے اور صبحدم   دھوئے دھبّے جامۂ احرام کے

زمزم ہی پہ چھوڑو مجھے کیا طوفِ حرم سے
آلودہ بہ مے جامۂ احرام بہت ہے

اسی طرح ذیل کے شعر میں اگرچہ نفس مضمون نہایت سنجیدہ اور اصلاحی ہے
تاہم "دوزخ میں ڈال دو" کہہ کر ایک ظرافت پیدا کر دی ہے ؎

طاعت میں تا رہے نہ مے وانگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

نیچے لکھے ہوئے شعر کے پہلے مصرع میں تو حضرت ناصح کا پرتپاک خیر مقدم کیا ہے
لیکن دوسرے مصرع میں ان کی فہمائش کو سخت حقارت سے بیان کیا ہے۔
متضاد انداز سے شوخی پیدا ہو گئی ؎

حضرت ناصح گر آویں دیدہ و دل فرش راہ
کوئی مجھ کو تو یہ سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا

کہیں کہیں نکتہ آفرینی کے نئے انداز کا نیا پن ہی لطف کا سبب بن جاتا ہے کسی چیز کی حقیقت
و ماہیت بلا کم و کاست بیان کرنے سے ایک شوخ مضمون پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً
یہ حقیقت ہے کہ تصویر کا پیرہن یا لباس کاغذی ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ کاغذ ہی پر کھینچی
جاتی ہے۔ لیکن اسی کاغذی پیرہن سے فریادی کا مضمون نکلتا ہے۔ شوخی اس
عبارت سے پیدا ہوئی کہ کارخانۂ قدرت کے ہر مجبور و مقدور نے کو فریادی مراد
لیا ہے۔ اور شوخیِ تحریر کی ترکیب سے لطفِ مضمون کو دوبالا کیا ہے ؎

نقش فریادی ہے کس شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اسی طرح نہ دیکھنے سے یہ مراد ہے کہ ایک شئے چھپی ہوئی ہونے کے سبب دیکھی نہ جا سکی، ساتھ ہی دوسرا شوخ مطلب یہ بھی ہے کہ اس جیسی دوسری چیز یا اس جیسا دوسرا منظر دیکھا ہی نہیں ہے

مُنہ نہ کھُلنے پر وہ عالم ہے، کہ دیکھا ہی نہیں
زُلف سے بڑھکر نقاب اس شوخ کے رُخ پر کھلا

شعر کی شوخی کا سبب الفاظ کا ذومعنی استعمال ہے۔ یہی ذومعنویت ایک دوسرے شعر میں بھی شوخی کا باعث ہے

سر اُڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

الفاظ کی ذومعنویت سے ایک ظریفانہ شوخی پیدا کی ہے۔ یہاں ایک شوخیِ بیان نے شوخیِ دلیل کی شکل اختیار کر لی ہے

افطارِ صوم کی کچھ اگر دستگاہ ہو
اس شخص کو ضرور ہے روزہ رکھا کرے
جس پاس روزہ کھول کے کھانے کو کچھ نہ ہو
روزہ اگر نہ کھائے تو ناچار کیا کرے

ذیل کے شعر کی بندش "شریک غالب" سے ایک غم انگیز شوخی حاصل کی ہے:

سیہ گلیم ہوں لازم ہے میرا نام نہ لے
جہاں میں جو کوئی فتح و ظفر کا طالب ہے
ہوا نہ غلبہ میسّر کبھی کسی پہ مجھے
کہ جو شریک ہو میرا شریک غالب ہے

غالب اپنے فکری اور نظری اندازِ شاعری کے لئے مشہور ہیں۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ یہاں تک کہ ان کو ایک فلسفی شاعر کہا جاتا ہے۔ چنانچہ غالب کی شوخی بھی فکری اور نظری عنصر سے خالی نہیں۔ مثلاً ایک شعر میں جنت کے تصور کے ساتھ شوخی فرماتے ہوئے زاہد سے مخاطب ہوتے ہیں کہ زاہد جس باغ رضوان کا اس قدر مدح سرا ہے ایسے کتنے ہی باغ ہم دیکھ کر بھول چکے ہیں، اور اب ایسی جنت یا فردوس ہمارے تحت الشعور یا نسیان کے لئے بالائے طاق رکھے ہوئے ایک گلدستہ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔ ورڈس ورتھ Wordsworth نے بھی روحانی یادوں Intimation of Immortality پر لکھے ہوئے قصیدہ (Ode) میں اس فلسفہ کو اپنایا ہے کہ انسان وجود میں آنے سے قبل ایک رشک جنت عدم سے تعلق رکھتا تھا۔ نیز یہ کہ اس جنت کا تصور عمر کے ساتھ ساتھ دھندلا اور فراموش ہوتا چلا جاتا ہے۔ ورڈس ورتھ

کہتا ہے ؎

ہمارا پیدا ہونا عدم کی بیداری کا حالتِ خواب میں بدل
جانا اور پچھلی یادداشت کا نسیان میں تبدیل ہو جانا ہے:

Our Birth is but a sleep and a
Forgetting

غالب کا شعر یہ ہے ؎

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاقِ نسیاں کا

شعر میں یہ خوبی ہے کہ ایک طرف اگر اس میں استہزا کا پہلو ہے تو دوسری رعایت لفظی کا۔ بظاہر جنت کے تصور پر تنقید یا اس کے ساتھ ایک شوخی مطلوب ہے۔ لیکن باغ کے ساتھ گلدستہ، بیخودوں کے ساتھ نسیان اور گلدستہ کے لفظ کے ساتھ طاق کے لفظ کا التزام کر کے (گلدستہ طاق ہی میں رکھا جاتا ہے۔) استہزا کو حُسنِ کلام میں بدل دیا ہے۔

رعایت لفظی اور اندازِ بیان سے پیدا ہونے والی شوخی کی ایک دوسری مثال اس شعر میں ملتی ہے ؎

یہ لاش بے کفن اسدِ خستہ جاں کی ہے
حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا

بے کفن اور آزاد کی رعایت سے شوخی پیدا کی ہے مگر وہ اس قدر آزاد کہ ضرورت کفن سے بھی آزاد۔ دوسرے مصرعے جملہ دعائیہ نے لطف کے ساتھ حزن والم کی سی کیفیت اور اس بات کی کسک پیدا کر دی ہے کہ کوئی ایسا شخص تلف ہوا ہے جس کی جگہ پر نہیں ہو سکتی۔

ایک دوسرے سہل ممتنع شعر میں انداز بیان اس قدر شوخ ہے کہ جس انداز اور اسلوب سے مصرع کہے گئے ہیں اسی سے شوخی پیدا ہو گئی ہے ؎

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو

کچھ شعر ایسے ہیں جن میں انداز بیان کی شوخی سمٹ کر کسی ایک خاص لفظ یا خاص بندش میں مرکوز ہو گئی ہے۔ گویا ایسی شوخی شوخی الفاظ ہے۔ مثلاً زود پشیماں کے طنزیہ استعمال سے شوخی پیدا کی ہے ؎

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

اسی طرح ایک جگہ لفظ "آپ" کو طنزیہ استعمال کیا ہے۔ ساتھ ہی شعر کے متناسب الفاظ نمک 'مزا' اور شور کی شوخ رعایتوں نے شعر کی شوخی کو کچھ اور تند و تیز کر دیا ہے ؎

شور پند ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزا پایا

اس نکتہ سے شوخی پیدا کی ہے کہ نگہ کا لفظ نگاہ کے لفظ سے بقدر ایک الف کم ہے:

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

شومیٔ تقدیر کو خوبیٔ تقدیر کہہ کر طنز پیدا کیا ہے ؎

تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ
اس میں کچھ شائبۂ خوبیٔ تقدیر بھی تھا

ایک غزل کی ردیف مکرر طور پر "نہیں ہے" ہے۔ مقطع میں غالب نے ازراہِ شوخی اپنا نام ہی "نہیں ہے" رکھ لیا ہے۔ فرماتے ہیں کہ جب ہستی و عدم دونوں کے بارے میں یہ ارشاد ہے کہ یہ دونوں کچھ نہیں ہیں تو "اے نہیں ہے" صاحب یہ تو بتلایئے، آپ خود کیا ہیں ؎

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالبؔ ۔ آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے

کافر تو بدگماں ہوتا ہی ہے، پھر کسی کو کافر کہنا، اور اوپر سے بدگماں بھی کہنا یہ شوخی پیدا کرنا ہے کہ گویا کافر کے بدگماں نہ ہونے کی بھی صورت ہے ؎

لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

حسنِ تدبیر کے لفظ سے تو کان آشنا ہیں، غالبؔ نے شوخیٔ تدبیر سے کام لیا ہے۔ یہ معلوم کرنے کے لئے کہ محبوب سے کون کون خط و کتابت رکھتا ہے غالب

نے یہ تدبیر اختیار کی۔ ؎

مگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے

شوخ و شنگ، پاسبان سے نباہنے کی راہ بھی ڈھونڈھ نکالی ہے ؎

دے وہ جس قدر ذلت، ہم ہنسی میں ٹالیں گے
بارے آشنا نکلا، ان کا پاسباں اپنا

حالی نے اس کی شرح یوں کی ہے :۔

"خوب ہوا کہ معشوق کے در کا پاسبان ہماری جان پہچان کا نکلا۔ اب ہمارے لئے اس بات کا موقع حاصل ہے کہ وہ جس قدر چاہے ہم کو ذلت دے ہم اس کو ہنسی میں ٹالتے رہیں گے کہ ہمارا قدیم آشنا ہے اور ہمارا اس کا قدیم سے یہی برتاؤ ہے۔"

قبر میں نکیرین سے پیچھا چھڑانے کی تدبیر ملاحظہ ہو ؎

ظاہر ہے کہ گھبرا کے نہ بھاگیں گے نکیرین
ہاں منہ سے مگر بادہ دوشینہ کی بو آئے

شعر میں شوخی جواز کا بھی پہلو ہے، یعنی بادہ و شراب کے شغل کا ایک جواز یہ ہے کہ اس کی بو نکیرین سے پناہ حاصل کرنے کا ذریعہ بنے گی۔ دوسری جگہ شراب پینے کے لئے طبی جواز تلاش کیا ہے۔ شوخی جواز قابل تعریف ہے ؎

پی جس قدر ملے شبِ مہتاب میں شراب
اس بلغمی مزاج کو گرمی ہی راس ہے

شوخی جواز کا ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ ناساعد حالات میں اپنے آپ کو جس طرح تسلّی دی ہے وہ بھی شوخی سے خالی نہیں ؂

نہ لٹتا دن کو تو کیوں رات کو یوں بےخبر سوتا
رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

اگرچہ اس طرح سے خود کو تسلّی دینا خود فریبی ہے، لیکن شوخی کا عنصر اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ شاعر کو خود اس بات کا احساس ہے کہ جھوٹی تسلّی محض خود فریبی کے سوا کچھ نہیں۔ مثلاً گرفتاری پر خود کو تسلّی دیتے ہوئے کہتے ہیں ؂

نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

مجبوری اور لاچاری میں ہنسی کا پہلو نکال لینا شاعر کے صحت مند دماغ کی دلیل ہے۔ ورنہ جبر و بیچارگی میں حزن و الم کی کیفیات کا شدید ہو جانا کچھ غیر فطری نہیں ہے۔ بے بسی اور بے بضاعتی کی انتہا سے مجبور ہو کر ہیملیٹ (Hamlet) پورے نظام کائنات پر تنقید کر بیٹھتا ہے:-

"اے میرے خدا۔ مجھے اس کائنات اور اس کی ہر چیز کی غایت آفرینش میں کسی خوبی یا افادیت کا پہلو نظر نہیں آتا۔ میں تیری اس

دُنیا سے سخت بیزار ہوں ۔"

لیکن اگر وہ بھی غالب کی طرح بذلہ سنجی اور شوخ مزاجی کے اوصاف سے متصف ہوتا تو شاید اس سے زیادہ کچھ نہ کہتا ؎

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ، گھبرائیں کیا؟

غالبؔ اس قدر بذلہ سنج اور شوخ مزاج تھے کہ بغیر غم کی آمیزش کے نشاط کا لطف اُٹھانے کو تیار ہی نہ تھے۔ اس لئے کسی غیر متوقع لطف و عنایت پر ایک خاص قسم کی شوخی سے کام لیتے، جسے شوخیٔ تشکیک کہہ سکتے ہیں ؎

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

کہیں شوخیٔ منطق ہے ؎

نفی سے کرتی ہے اثباتِ تراوش گویا!
دی ہے جائے دہن اس کو دمِ ایجاد نہیں

کہیں شوخیٔ تاویل ہے ؎

نہ پوچھ اس کی حقیقت حضورِ والا نے
مجھے جو بھیجی ہے بیسن کی روغنی روٹی

نہ کھاتے گیہوں، نکلتے نہ خلد سے باہر
جو کھاتے حضرتِ آدم یہ روغنی روٹی

کسی جگہ شوخیِ واقعہ ہے ؎

بھاگے تھے ہم بہت، سو اسی کی سزا ہے یہ
ہو کر اسیر داتبے ہیں راہ زن کے پاؤں

کسی شعر میں شوخیِ معاملات ہے ؎

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں مُنہ سے مجھے بتا کہ یوں

شوخی سے مراد چھیڑ بھی ہے۔ غالب کے یہاں محبوب کی چھیڑ عاشق کے ساتھ اور عاشق کی چھیڑ محبوب کے ساتھ ملتی ہے۔ مثلاً قائل محبوب کو حور کہہ کر پکارتا ہے اور خُلد میں اس سے انتقام لینے کی دھمکی دیتا ہے ؎

اِن پری زادوں سے لیں گے خُلد میں ہم انتقام
قُدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہو گئیں

محبوب کا ایک جواب فردا کی اس توقع کو معدوم کر دیتا ہے ؎

میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمھیں
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں

کبھی کبھی عاشق کی چھیڑ چھاڑ شرارت کی حد تک پہنچ جاتی ہے ؎

دھول دھپّا اس سراپا ناز کا شیوہ نہ تھا
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبؔ پیش دستی ایک دن

محبوب کی چھیڑ چھاڑ جب شرارت آمیز ہوتی ہے تو بہت سخت ہوتی ہے ؎

در پہ رہنے کو کہا، اور کہہ کے کیسا پھر گیا
جتنے عرصہ میں مرا لپٹا ہوا بستر کھُلا

تسلیم و رضا ایک مستحسن چیز ہے اور غالبؔ نے خود اس کو سراہا ہے، لیکن ایک جگہ تسلیم و رضا میں بھی چھیڑ کا پہلو تراش لیا ہے ؎

نہ کہیو طعن سے پھر تم کہ ہم ستمگر ہیں
مجھے تو خو ہے کہ جو کچھ کہو بجا کہیے

طنز میں معنی کے تضاد کو بہت دخل ہے۔ مثلاً ایک لفظ خوبی اگر دراصل بدی کے معنوں میں مستعمل ہوا ہو تو وہ طنزیہ انداز کہلائے گا۔ مثلاً اہل دنیا کے غلط رسم و رواج اور جھوٹے طور طریق کا ذکر کرتے ہیں، لیکن اس بدی کو خوبی ابنائے زماں کے شوخ لفظ میں چھپا کر بیان کیا ہے ؎

کہوں کیا خوبیِ اوضاعِ ابنائے زماں غالبؔ
بدی کی اس نے، جس سے ہم نے کی تھی بارہا نیکی

اسی طرح زود پشیماں سے اصل مراد دیر پشیماں ہے۔ برائی کو اچھائی میں ڈھال کر کہنے کا شوخ اسلوب غالبؔ کا خاصہ ہے ؎

کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ
ہائے اُس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

تحفہ یا ہدیہ باعثِ راحت ہوتا ہے، خوشی کی بات پر مُبارکباد دی جاتی ہے لیکن جب تحفہ سے مراد جراحتِ دل ہو اور مُبارکباد سے مراد افسوس ہو تو ایک نہایت شوخ طنز کی صورت نکلتی ہے ؎

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مُبارکباد اسدؔ غم خوارِ جانِ دردمند آیا

آرزو کسی اچھی چیز کی ہوتی ہے۔ اگر کسی بُری چیز کی آرزو کی جائے تو اکثر اس سے کنایۃً کوئی طنز منظور ہوتا ہے۔ چنانچہ دُنیا کے ظاہری تپاک اور ریاکارانہ محبت پر طنز کیا ہے ؎

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دُنیا جل گیا

دو غیر متعلق عناصر کو یک جا جمع کرنے سے بھی طنز پیدا کیا جا سکتا ہے، مثلاً واعظ اور درِ میخانہ دو مختلف چیزیں ہیں، ایک واعظ سے میخانہ کے دروازے پر جانے کی توقع نہیں کی جا سکتی، یہ اور بات ہے کہ واعظ کو میخانہ کے دروازے سے نکلتا دیکھا گیا۔ طنز کی معصومیت اور الزام تراشی کا یہ کنایہ قابلِ تعریف ہے ؎

کہاں مے خانہ کا دروازہ غالبؔ اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

دُنیا والے کسی کی تعریف پر یک رائے نہیں ہو سکتے۔ عوام الناس کے اس طرز پر شوخ طنز کیا ہے ؎

غالبؔ بُرا نہ مان جو واعظ بُرا کہے
ایسا بھی کوئی ہے کہ سب اچھا کہیں جسے

نوحۂ غم کو بھی باعثِ ہنگامہ و رونق کہہ کر محرومی اور مجبوری کے احساس کو شوخی کے رنگ میں ڈبو دیا ہے ؎

ایک ہنگامہ پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

کنایہ شوخی کی جان ہوتی ہے، خاص کر جب کنایہ سے مراد کوئی واقعہ ہوتا ہے، تو شوخ کنایہ بڑا لطف دیتا ہے۔ مثلاً ایک شعر سے غالبؔ اور ذوقؔ کی شاعرانہ چشمک اور بادشاہ کی ذوق نوازی کے واقعات یاد آجاتے ہیں ؎

میں جو گستاخ ہوں آئینِ غزل خوانی میں
یہ بھی تیرا ہی کرم ذوق فزا ہوتا ہے

گستاخ اور ذوق فزا کی بندش ایک لطیف شوخی کا پس منظر لیے محسوس ہوتی ہے۔ اگرچہ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ شعر غالبؔ نے ارادتاً بادشاہ کی ذوق نوازی کو

ذہن میں رکھ کر نہ کہا ہو۔ مگر کیا کیجئے کہ شعر کے الفاظ معاً ان واقعات کی یاد دلاتے ہیں، جن سے شعر میں ایک شوخ کنائے کا احساس ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ شاعر کے تحت الشعور میں اس قسم کا کوئی کنایہ بھی ہو۔

غالب کے اسلوب میں الفاظ اور نفس مضمون کی تکرار، تقابل اور تضاد کو بہت دخل ہے۔ چنانچہ ان کی شوخی کے ایک پہلو کو تضاد کہا جا سکتا ہے، کیونکہ یہ شوخی شعر میں متضاد الفاظ کے استعمال ہونے اور ان کی متقابل اور متضاد ترتیب Gusita Position سے پیدا ہوتی ہے ؎

ہے نو آموزِ فنا ہمتِ دشوار پسند
سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

یہاں پر شوخی کا مقصد ظرافت یا تبسم نہیں، بلکہ مضمون کو تعجب، حیرت، جدت اور ندرت کے ساتھ ذہن پر نقش کر دینا ہے۔ تضاد محض مشکل اور آسان کے متضاد الفاظ ہی میں نہیں، بلکہ تضاد اور شوخی اس میں ہے کہ مصرع اولیٰ "مشکل" اور مصرع ثانی سہل ممتنع ہے، اس قسم کا پہلو دار تضاد اور اسلوب کا اس درجہ فلسفہ طراز ہونا غالب کے اندازِ بیان کا عام مزاج ہے۔ شوخیٔ تضاد سے لطفِ کلام اور ظرافت کی چاشنی کا کام بھی لیا ہے ؎

کی اس نے گرم سینۂ اہلِ ہوس میں جا
آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے

لیکن یہاں بھی ظرافتِ محض نہیں، بلکہ محبوب کے اہلِ ہوس پر مائل ہونے کی طرف ایک لطیف طنز ہے۔

غالبؔ نے شوخی اور ظریفانہ طبیعت سے ایک بڑا کام یہ لیا کہ اس کے ذریعہ اپنے کلام پر اعتراضات کے برخلاف حفاظت کا ایک پردا تیار کر لیا ؎

ہوں ظہوری کے مقابل میں خفائی غالبؔ
میرے دعوے پہ یہ حجّت ہے کہ مشہور نہیں

غالبؔ یاسیت سے گریزاں اور رجائیت کی طرف مائل ہیں۔ اندر ہمعصروں میں مشہور و مقبول نہ ہونے سے ایک ایسی شوخ تاویل کرتے ہیں جو خود ان کی موافقت میں جاتی ہے، اور کسی دوسرے شاعر کی شہرت پر طنز یا خلش کا موقع درمیان میں آنے نہیں پاتا۔

کلامِ غالبؔ میں شوخی اس قدر غالب ہے کہ خیال یہ ہوتا ہے کہ شاید ان کا کلام سراپا شوخی ہے۔ اس رائے میں اگر اعتدال اور حقیقت پسندی سے کام لیا جائے تو یہ خیال بے بنیاد نہیں۔ شوخ نگار شعرا دوسروں پر طنز کرنے اور مخاطبین سے مزاح کرنے میں طاق ہوتے ہیں۔ انگریزی کے مشہور طنز نگار شاعر الیگزنڈر پوپ ALEXANDER POPE میں یہ بات تنقیص اور بدبینی کے مرض کی حد تک ہے۔ غالبؔ کی شوخی میں ایک خاص پہلو یہ ہے کہ وہ خود اپنے آپ پر طنز کرنے، اپنے آپ سے شوخی یا مزاح کرنے کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ خود کو

شوخی مزاح یا طنز کا شکار بنا لینا وسیع النظری اور صحتِ دماغ کی علامت ہے۔ ہر شخص اور ہر چیز میں کوئی ایک پہلو ایسا ضرور ہوتا ہے جو کمزور، ناقص یا قابلِ تنقید ہو۔ بُرے پہلو اچھے پہلوؤں سے نمایاں تر بھی ہوتے ہیں۔ بدبیں اور نکتہ چیں لوگوں کی نظر ایسے پہلوؤں کی تلاش میں رہتی ہے۔ اب اگر شاعر نے خود ہی اپنے کمزور ناقص قابلِ تنقید پہلوؤں کو تلاش کر لیا ہے اور طنز شوخی اور مزاح کے پردے میں ان پر خود تنقید کر لی ہے تو گویا دوسروں کے ہاتھ سے تنقید کا ایک موقع چھین لیا ہے۔ دوسرے اگر پھر بھی تنقید کرتے ہیں، تو وہ سراسر تنقیص اور تنگ نظری کے مرتکب ہوتے ہیں۔ غالب کے یہاں خود تنقید کرنے کی بیشتر اور بھرپور مثالیں ملتی ہیں۔ غالب کے اسلوب میں مشکل نگاری کا پہلو نمایاں رہا ہے۔ ہم عصروں اور پہلے کے شعراء کی سہل نگاری اور مشترک روایات کی پابندی نے غالب کی جدت یا مشکل نگاری کو حقیقت سے زیادہ مشکل اور دشوار تر ظاہر کرا دیا۔ چنانچہ غالب کی مشکل نگاری اکثر صحبتوں میں تختۂ مشق بنا کرتی۔ اس مشکل نگاری سے شوخی کرنے والوں میں خود غالب بھی شامل ہیں ؎

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
سُن سُن کے اسے سخنورانِ کامل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل، وگرنہ گویم مشکل

شوخی دیکھئے کہ اپنی مشکل نگاری پر سہل ممتنع اور روزمرہ کی زبان میں مزاح فرمایا ہے۔ دوسری جگہ اپنے اشعار کے سمجھ میں نہ آنے پر طنز کیا ہے یا یوں کہئے کہ کلام کو دشوار کہنے والوں کے ساتھ شوخی کی ہے ؎

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنا محال ہے

غالبؔ کا کلام محض سننے سے نہیں، بلکہ پڑھنے اور غور و فکر سے پڑھنے اور سمجھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن غالبؔ کے ہمعصروں اور پیش روؤں کا اصرار کہنے اور سننے پر تھا۔ چنانچہ آغاجان عیشؔ کا مصرع ہے ؎

مزا کہنے کا جب ہے اک کہے اور دوسرا سمجھے

غالبؔ نے بھی ایک طرف اس سننے پر شوخی کی ہے۔ جو بات کو نہ سمجھے اور اس کلام پر بھی جو محض سننے سے سمجھ میں نہ آسکے ؎

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

یہ شوخی دو طرفہ ہے۔ یعنی اگر دشوار کلام کہنے والے کا کچھ قصور ہے تو کچھ نہ کچھ کمی نہ سمجھ سکنے والے میں بھی ہے۔

غالبؔ نے جگہ بہ جگہ اپنی مفلسی پر تبسم کیا ہے۔ اہل دولت و ثروت سے وابستہ رہنے میں اگر اعزاز ہے تو ان کے زیر بار احسان رہنے میں عزت نفس

دیکھنے والے کو کچھ شرم بھی دامنگیر ہوتی ہے ۔ کیونکہ وہ اپنی روز بروز کی ضروریات میں اپنے محسنین کی طرف رجوع کرتا ہے ۔ اعزاز، عزتِ نفس اور شریفانہ شرمندگی کے تہہ بتہہ احساس کو غالب نے شوخی کا رنگ دے کر نفسیاتی سکون حاصل کیا ہے ؎

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالب
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

چھوڑی اسد نہ ہم نے گدائی میں دلگی
سائل ہوئے تو عاشقِ اہلِ کرم ہوئے

نواب یوسف علی خاں والی رام پور سے غالب کے دیرینہ تعلقات تھے۔ نواب صاحب ان کی اقتصادی معاونت کا ایک خاص ذریعہ تھے، دوست بھی تھے اور شاگرد بھی۔ لیکن وہ نواب صاحب کے تعلقات میں بھی ایک خوبصورتی اور سلیقہ برتتے تھے جو ان کی عزتِ نفس کا ضامن تھی۔

میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں :۔

بھائی سنو، دو سنو[۲] میں کلام نہیں، کلام اس میں ہے کہ نواب صاحب دوستانہ و شاگردانہ دیتے ہیں، مجھ کو نوکر نہیں سمجھتے ہیں۔

غالب "اوسط عمر" ہی میں بادشاہ دہلی کے نوکر ہو چکے تھے، جیسا کہ خود

انھوں نے لکھا ہے۔ آگے چل کر بادشاہ کی طرف سے ایک مفصل تاریخ نسلِ تیموریہ لکھنے پر مامور ہوئے۔ بادشاہ کی سپرد کردہ اس نوکری کی طرف شوخی سے اشارہ کیا ہے، کہ نوکری کسی کی بھی ہو نوکری ہے اور تنخواہ داری ہے ؎

غالبؔ وظیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا
وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں

نوکری کی طرح مصاحبت میں بھی شوخی کا پہلو موجود ہے ؎

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالبؔ کی آبرو کیا ہے

اگر ان اشعار سے ذوقؔ پر کچھ چھینٹیں اُڑتی ہوں تو سب سے پہلی چھینٹ خود غالبؔ پر پڑتی ہے۔ اور غالبؔ کو اس کا پورا احساس معلوم ہوتا ہے۔

دَورِ فرنگ میں بھی غالبؔ قصیدہ نگار اور مدح سرا تھے۔ اس سے ان کا منصب اور آمدنی کا ایک ذریعہ قائم تھا۔ لیکن اس قسم کی مدح سرائی کا صاف پہلو "بھٹئی" کا تھا جس کو انھوں نے محسوس کیا۔ قصیدہ نگار شعراء پر تنقید کرتے ہوئے اس سے زیادہ سخت الفاظ استعمال کرنا مشکل ہے، مگر غالبؔ نے خود اپنے پیشے پر تنقید کی۔ مرزا علاؤ الدین احمد خاں کو لکھتے ہیں:

"گورنمنٹ کا بھاٹ تھا بھٹئی کرتا تھا، خلعت پاتا تھا خلعت موقوف بھٹئی متروک" بمصداق شعر ؎

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسدؔ
کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں

غالبؔ نے اپنے اشعار میں اکثر خود کو شوریدہ حال وحشی دیوانہ، خستہ، آشفتہ سر، فقیر اور گدا کہا ہے بظاہر کثرتِ استعمال کے سبب یہ الفاظ محض ایک روایت کی تقلید معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن غالبؔ جیسے ذی شعور فن کار کے یہاں ہر لفظ کا ایک مقصد ہوتا' اور ان کا ہر لفظ استعارہ کا حکم رکھتا ہے' ان الفاظ کے ذریعہ غالبؔ نے خود کو وہ سب کچھ کہہ لیا جو دوسرے ان کو کہتے ؎

دیکھا اسدؔ کو خلوت و جلوت میں بارہا!
دیوانہ گر نہیں ہے' تو ہشیار بھی نہیں

اے ساکنانِ کوچۂ دلدار دیکھنا
تم کو کہیں جو غالبِ آشفتہ سر ملے

کہتا ہے کس نے کہ غالب بُرا نہیں لیکن
سوائے اس کے کہ آشفتہ سر ہے کیا کہیے

سر پھوڑنا وہ غالب شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

اگر یہ کہا جائے کہ فلاں شخص دیوار سے سر پھوڑ کر مرگیا، تو لوگ کہیں گے کہ کوئی وحشی یا دیوانہ ہوگا۔ اب اگر وہ شخص خود اپنے بارے میں یہی فیصلہ صادر کر چکا ہو تو تنقید کی گنجائش نہیں رہتی ؎

مر گیا پھوڑ کے سر غالب وحشی ہے، ہے
بیٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس

اسی طرح اپنی ویرانی اور تباہی پر قہقہے لگائے ہیں ؎

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا منجملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

اُگ رہا ہے در و دیوار پہ سبزہ غالب
ہم بیاباں میں ہیں، اور گھر میں بہار آئی ہے

اُگا ہے گھر میں ہر سو سبزہ ویرانی تماشا کر
مدار اب کھودنے پر گھاس کے ہے میرے درباں کا

اپنے افلاس اور قرض خواری کی کیفیت کو طشت از بام کیا ہے ؎

قرض کی پیتے تھے مے اور یہ سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

لوں دام بخت خفتہ سے یک خوابِ خوش و لے
غالبؔ یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق
واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں

اپنی بے اعتدالیوں سے ایک شوخ عبرت حاصل کی ہے ؎

بے اعتدالیوں سے سُبک سب میں ہم ہوئے
جتنے زیادہ ہو گئے اُتنے ہی کم ہوئے

باایں ہمہ غالبؔ گناہوں کے کفارے کے لئے حج بیت اللہ کا ارادہ رکھتے تھے۔ ایک مقطع میں فرمایا ہے ؎

غالبؔ گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

آثار غالب کے مؤلف اکرام صاحب نے اس مقطع پر یہ حاشیہ دیا ہے:

"دسمبر ۱۸۵۱ء میں ریذیڈنٹ دہلی نے رپورٹ بھیجی تھی کہ بادشاہ بیمار اور زندگی سے بیزار ہے اور حج کے لئے مکہ معظمہ جانے کا ارادہ رکھتا ہے۔ غالباً اسی موقع پر غالبؔ نے یہ غزل لکھی تھی۔"

تاہم غالب اس حقیقت سے بھی آگاہ تھے کہ اُن جیسے آدمی کو کعبہ کا رُخ کرتے ہوئے

کیا کچھ شرم دامنگیر نہ ہوگی ؎

کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالب　　شرم تم کو مگر نہیں آتی

تاریخی حیثیت سے مندرجہ ذیل اشعار چاہے مرتب نہ ہوں، لیکن یہ دونوں جذبات غالب کے شعور یا تحت الشعور میں بیک وقت موجود ہو سکتے ہیں۔ اس شعر میں غالب نے خود پر جو تنقید کی ہے، وہ ایک مفتی اور فقیہہ بھی شاید نہ کرسکتا۔

مزاج اور علم کے لحاظ سے غالب میں تصوّف موجود تھا۔ مولانا حالی کہتے ہیں کہ مرزا حقائق و معارف کی کتابیں اکثر مطالعہ کرتے تھے اور ان کو خوب سمجھتے تھے۔ لیکن غالب یہ بخوبی جانتے تھے کہ تصوف اور رندانہ بے راہ روی متضاد ہیں، اور ایک شخص میں دونوں کا جمع ہو جانا اجتماع ضدین سے کم نہیں۔ چنانچہ فرماتے ہیں ؎

یہ مسائل تصوّف یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے، جو نہ بادہ خوار ہوتا

یہاں غالب نے ایک مکمل حقیقت Whole Truth یعنی تصویر کے دونوں رخوں (تصوّف اور اس کا تضاد بادہ خواری) کو بالکم وکاست پیش کیا ہے، جو غالب کے کلام کا مخصوص خاصہ ہے۔ غالب کی شوخی اس مکمل حقیقت سے کما حقہٗ بیان ہو جانے میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ غالب نے اپنی لاغری کے ساتھ بھی تمسخر کیا ہے ؎

لاغر اتنا ہوں کہ گر تو بزم میں جا دے مجھے
میرا ذمہ دیکھکر گر کوئی بتلا دے مجھے

اپنی ناتوانی کا مضحکہ اُڑایا ہے ؎

مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

بڑھاپے میں کمر کا خم ہو جانا ایک عام مشاہدہ ہے لیکن جو بوڑھا ہو کر بھی خمیدہ نہ ہوا ایسے بزرگ پر قہقہہ لگایا ہے ؎

ہو فشارِ ضعف میں کیا ناتوانی کی نمود
قد کے جھکنے کی بھی گنجائش مرے تن میں نہیں

لیکن اتنے پر بھی غالب کی شوخی پر زور دینے کی خاطر ان کی دوسری خصوصیات سے چشم پوشی کرنا ایک تنقیدی غلطی ہو گی کیونکہ شوخ و متبسم غالب نے ہی یہ بھی کہا ہے ؎

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

رعایت لفظی اور غالب

اکثر ناقدین ۔ غالبؔ ۔ خطوط وغیرہ سے شعر و شاعری کے بارے میں ان کے خیالات ۔ شعر کے حسن و قبح کے بارے میں ان کی رائے ۔ ان کے نزدیک جائز و ناجائز الفاظ سے متعلق نتیجے اخذ کرتے ہیں ۔ اس قسم کی معلومات نہایت اہم اور بیش بہا ہے اور غالب کے کلام اور ان کی شخصیت کے بارے میں صحیح علم حاصل کرنے کے لئے بہت مفید ہوتی ہے ۔ لیکن شعر و سخن کے بارے میں ان کا فن کیا ہے اس کا اندازہ خطوط سے نہیں بلکہ ان کے اشعار کے لسانی اور نفسیاتی مطالعہ سے ہی ہو سکتا ہے ۔ کیونکہ شاعر جو کچھ اپنے اشعار اور اپنے فن کی تشریح کے بارے میں کہتا ہے اسی کو حرف آخر سمجھنا ضروری نہیں ۔ شعر کے جو حقیقی معنی یا ممکن مطالب ہو سکتے ہیں شاعر بعض اوقات ان کو کم یا زیادہ بتاتا ہے ۔ اس کے ذہن میں تو وہ تصور اور بنیادی خیال ہوتا ہے جس کے مطابق اس نے الفاظ ترتیب دیے ہیں ۔ ممکن ہے کہ یہ ترتیب ناقص ہو اور اس کے تصور کو پوری طرح ظاہر نہ کر پائی ہو ۔ ممکن ہے کہ غیر شعوری طور پر اس نے الفاظ ترتیب دیے

ہوں کہ بصورت شعر ان میں کوئی ایسی گہرائی یا بلندی آگئی ہو جس کا اس کو علم ہی نہ ہو۔ ملٹن۔ ورڈس ورتھ۔ کولرج وغیرہ ممتاز شعرا کی بیشتر مثالیں ہیں کہ وہ اپنی دانست میں اک خاص تھیوری اور اک مخصوص تصور کو رکھے ہوئے تھے لیکن ان کی بعض نظمیں ان کے خیالات سے مختلف ہو کر بالکل دوسرے راستہ پر پڑ گئیں اور سمت کی تبدیلی سے ان کی بے خبری میں کچھ اور مطالب کا مظہر ہوئیں۔ یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہوگا اگر ہم دیکھیں کہ غالب کی ناقدانہ رائے۔ ان کی اصلاح سخن، ان کے اعتراضات یا ترمیمات۔ ان کی ناپسندیدگی اور ترمیمات۔ ان کے شعر کہنے کے اپنے عمل سے کہاں تک مطابقت رکھتی ہیں۔ یعنی شعر کے بارے میں ان کی تھیوری کیا تھی اور در اصل ان کا عمل کیا تھا۔

ایک مشہور لطیفہ ہے کہ کسی نے اسد شاگرد سودا کے اس شعر کو غالب کا شعر سمجھ کر بہت سراہا۔ شعر یہ ہے ؎

اسد اس جفا پر بتوں سے وفا کی — مرے شیر شاباش رحمت خدا کی

غالب نے سُنا تو یہ فرمایا۔ "صاحب جس بزرگ کا یہ مقطع ہے اس پر بقول اس کے رحمت خدا کی اور اگر میرا ہو تو مجھ پر لعنت۔ اسد اور شیر۔ بت اور خدا۔ جفا اور وفا میری طرز گفتار نہیں۔" لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ غالب نے رعایت لفظی، صنعت تضاد اور اس تمام لفظی بازی گری (WORD PLAY) سے کام لیا جو روایتی طور پر اردو غزل سے منسوب ہے۔ البتہ اسلوب غالب

کی ندرت اس میں ہے کہ دوسرے اکثر شعراء کے یہاں رعایت لفظی وغیرہ مقصود بالذات ہیں ان کا محض اتنا کام ہے کہ شعر میں لفظی خوبصورتی و مناسبت کے ساتھ قبول عام کی فضا پیدا کرتی ہیں، لیکن غالب کے یہاں اس قسم کے صنائع مقصود بالذات نہیں بلکہ شعر کے معانی کے مختلف پہلوؤں کو ابھارنے اور توجہ کو کسی ایک خاص پہلو پر مرکوز کرانے کا کام انجام دیتی ہیں۔ نیز غالب نے عام رعایات و مراعات کے علاوہ اپنی طرف سے چند نادر اور نئی رعایت و مراعات کو ایجاد کیا ہے۔ اس لئے غالب کی رعایت لفظی کا احساس بڑی تلاش کے بعد ہوتا ہے کہ واقعی فلاں شعر میں رعایت لفظی ہے۔ ورنہ اسلوب غالب کی چکاچوند کے آگے روایتی عناصر بالکل ہی خیرہ رہتے ہیں اور دریائے معانی میں اس طرح حل ہو جاتے ہیں کہ ان کا علیحدہ وجود باقی نہیں رہتا۔ ذیل کے اشعار میں وہ الفاظ جن میں رعایات و مراعات یا تضاد کو ملحوظ رکھا گیا ہے خط کشیدہ کر دئے گئے ہیں:۔

دوست دار دشمن ہے اعتماد دل معلوم
آہ بے اثر دیکھی نالہ نارسا پایا

سادگی و پرکاری بیخودی و ہشیاری
حسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا

خانہ زاد زلف ہیں زنجیر سے بھاگیں گے کیوں
ہیں گرفتار وفا زنداں سے گھبرائیں گے کیا

قید میں ہے تیرے وحشی کو وہی زلف کی یاد
ہاں کچھ اک رنج گرانباری زنجیر بھی تھا

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم
میں معتقد فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

خدا کے واسطے پردہ نہ کعبہ سے اُٹھا ظالم
کہیں ایسا نہ ہو یاں بھی وہی کافر صنم نکلے

نہ شعلہ میں یہ کرشمہ نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخ تند خو کیا ہے

آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے
ہم بھی اک اپنی ہوا باندھتے ہیں

ترے سرو قامت سے اک قد آدم
قیامت کے فتنہ کو کم دیکھتے ہیں

- مندرجہ بالا مثالیں تو اس رعایت لفظی کی تھیں جو کافی نمایاں اور ممتاز ہیں۔ ذیل میں وہ اشعار دئے جاتے ہیں جن میں رعایت لفظی کچھ اور وسیع ہو کر تقریباً ایک استعارہ اور ایک موٹف (MOTIF) کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ اسلوب غالب کا خاصّہ ہے کہ رعایت لفظی بجائے رعایت کے ایک ضرورتِ شعری ایک زاویہ معنی اور اظہار مطلب کے ایک جزو کی حیثیت رکھتی ہے۔

کی ہم نفسوں نے اثر گریہ میں تقریر
اچھے رہے آپ اس سے مگر مجھ کو ڈبو آئے

دل ہوائے خرام ناز سے پھر
محشرستان بے قراری ہے

ایک ہنگامہ پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

بہ یاد قامت اگر ہو بلند آتش غم
ہر ایک داغ جگر آفتاب محشر ہو

قامت کے لئے بلند۔ آتش غم کے لئے داغ جگر۔ پھر بلند آتش غم کے لئے آفتاب محشر کہ آتش بھی ہے اور بلند بھی ہے۔ گویا یہاں رعایت در رعایت کا استعمال ہوا ہے لیکن ذرا شائبہ بھی اس کا نہیں کہ شعر رعایت لفظی کے لئے کہا گیا ہے۔ ایسے موقعوں پر رعایت لفظی اک استعارہ کا حکم

رکھتی ہے۔ ؎

تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو
حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے

دبی ہوئی چیز کو کھود کر نکالنا محاورہ ہے اور رعایت بھی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب کی رعایت لفظی کیسی ناگزیر ہے۔ ؎

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں — لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہو گئیں
نشۂ رنگ سے ہے واشدِ گل — مست کب بندِ قبا باندھتے ہیں

اس خوبصورت شعر میں نشہ کے لئے مست۔ رنگ کے لئے گل اور واشد کے لئے بند قبا کا نہ باندھنا۔ یہ تمام الفاظ رعایتاً نیز شعری ضرورت کے لئے لائے گئے ہیں۔ یہ رعایت لفظی نہیں بلکہ غالب معجز بیان کا اعجاز ہے۔ ؎

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب — دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

دل کا کیا رنگ کروں۔ اس ٹکڑے میں تمنائے بے تاب اور عاشقی کی صبر طلبی کی کش مکش کا مرقع کھینچ دیا ہے تاہم لفظ رنگ اور خون جگر میں نہایت حسین رعایت لفظی ہے۔ یہاں رعایت لفظی اپنے امکان کے آخری عروج پر ہے۔ اس سے آگے رعایت لفظی سے کام لینا ممکن نہیں۔ اسی قبیل کا یہ شعر بھی ہے۔ ؎

مجھے ہو جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالبؔ   چشم کو چاہئے ہر رنگ میں وا ہو جانا

کہیں کہیں رعایت لفظی شاعر کے ذہن میں غیر شعوری طور پر موجود ہے۔ اس رعایت لفظی کا وجدانی احساس شاعر کے دل و دماغ پر چھایا ہوا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس راہ سے ایک عجیب انوکھا اور تازہ خیال پیدا ہوتا ہے لیکن اس کے پیچھے رعایت لفظی کی ساحری پنہاں ہے۔ غزل کی روایات غالبؔ کے رگ و پے میں سرایت کئے ہوئے تھیں۔ اس لئے وجدانی طور پر انھیں احساس تھا کہ محبوب کی آنکھ کے لئے ساغر کا لفظ آتا ہے۔ یہ غیر شعوری احساس شعر میں اس طرح ڈھلتا ہے۔

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے   آئینہ داری یک دیدۂ حیراں مجھ سے

نفس کو تار سے تعبیر کرتے ہیں۔ گریبان بھی چاک ہونے پر تار تار ہو جاتا ہے۔ اس احساس کو اس شعر میں دیکھئے۔

تب چاک گریباں کا مزا ہے دلِ ناداں   جب اک نفس الجھا ہوا ہر تار میں آوے

نگہ کے لئے بھی تار کا لفظ آتا ہے۔ نقاب کا تانا بانا بھی تاروں ہی سے بنا ہے۔ یہ مشاہدہ اس مضمون شعر کے قالب میں ڈھلا ہے۔

الجھا ہوا نقاب میں ان کے ہے ایک تار   مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو

ذیل میں جن غزلوں کے صرف مطلع دئے جا رہے ہیں وہ رعایت لفظی کے جادو سے معمور ہیں:۔

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا　　دل جگر تشنۂ فریاد آیا
تیرے توسن کو صبا باندھتے ہیں　　ہم بھی مضمون کی ہوا باندھتے ہیں
حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد　　بارے آرام سے ہیں اہل جفا میرے بعد
جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں　　خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں
پھر کچھ اک دل کو بے قراری ہے　　سینہ جویائے زخم کاری ہے

غرضیکہ غالب کے یہاں اگرچہ اسد اور شیر۔ بت اور خدا۔ وفا اور جفا کی روایتی لفظی اس طرح نہ ملتی ہو جس طرح کہ اسد شاگرد سودا جیسے شعراء کے یہاں ملتی ہے تاہم رعایت لفظی کا بنیادی اصول ایک ہی ہے اور غالب کا دیوان اپنے رنگ کی رعایت لفظی سے پُر ہے۔ روایتی رعایت لفظی سے بچتے بچتے بھی ان کے یہاں ایسے اشعار ہیں جن میں روایت کی بو باس موجود ہے۔ اشعار ذیل میں خط کشیدہ الفاظ کی رعایات دلچسپ ہیں:-

کی اس نے گرم سینۂ اہل ہوس میں جا　　آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے
مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہیے　　بھوں پاس آنکھ قبلۂ حاجات چاہیے
غم کھانے میں بودا دل ناکام بہت ہے　　یہ رنج کہ کم ہے مے گلفام بہت ہے
خدا کے واسطے پردہ نہ کعبہ سے اٹھا ظالم　　کہیں ایسا نہ ہو یاں بھی وہی کافر صنم نکلے
ہم ہیں مشتاق اور وہ بے زار　　یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے
قدر سنگ سر رہ رکھتا ہوں　　سخت ارزاں ہے گرانی میری
موت کا ایک دن معین ہے　　نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

کوچۂ یار اور جنت کو روایت نے مسلکِ غزل میں ایک ہی ساتھ پرو دیا ہے۔ غالبؔ کی صنعت بھی اس مرصع کاری سے بے فیض نہیں۔

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست
لیکن خدا کرے وہ تری جلوہ گاہ ہو

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی
گھر ترا خلد میں گر یاد آیا

شعر گوئی فیض ربانی سے حاصل ہوتی ہے۔ اس کا تعلق وجدان سے ہے۔ تاہم جس زبان میں شاعری کی جائے بہت کچھ اس زبان کی فطرت GENIUS پر بھی منحصر ہوتا ہے۔ چنانچہ لسانی اعتبار سے اردو زبان میں شاعری رعایت لفظی پر منحصر ہے۔ روایات نے جن الفاظ میں رعایت و مراعات کا تعلق رکھا ہے وہ طبعِ موزوں کی ذرا سی فکر سے مرتب ہوتے چلے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ چند شعراء مثلاً ذوقؔ اور داغؔ کے یہاں ان کے بہترین اشعار کی بہتری اور خوبی کا ایک اہم پہلو ان کی رعایت لفظی اور محاورہ بندی ہے۔ مثلاً ذیل کے شعر کی جادوگری اور داد طلبی تمام تر رعایت لفظی کے سبب سے ہے۔

سر بوقتِ ذبح اپنا اس کے زیرِ پائے ہے
یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے

تاہم رعایت لفظی کی کثرت استعمال کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ ایسے اشعار میں

اوسط درجہ کے شاعر کے یہاں فکری عنصر تقریباً مفقود ہو جاتا ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ اگرچہ ان کے اکثر اشعار میں کسی نہ کسی پہلو سے رعایت لفظی موجود ہے لیکن اس رعایت لفظی کے باوجود بھی ندرت فکر ممیز و ممتاز ہے۔ یہی نہیں بلکہ انھوں نے جابجا خود اس رعایت و مراعات سے ندرت اور جدت پیدا کی ہے۔ مثلاً ان کا ذیل کا شعر رعایت لفظی سے ہی پہلو تراشی اور معنی آفرینی کی ایک مثال ہے۔

تو اور آرائش خم کاکل   میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

کاکل کے پیچ و خم کے لئے اندیشہ ہائے دور دراز کی بندش کے ذریعہ دور دراز کے معنی لفظی کی رعایت اخذ کی ہے۔ خیال کے تسلسل کو رشتۂ خیال اور رشتۂ خیال (یا اندیشۂ دور دراز) کو کاکل کے پیچ و خم سے تعبیر کیا ہے۔ شعر اگرچہ چوٹی کنگھی کے مضمون سے شروع ہوا لیکن فکر غالب نے اسی مضمون کو نفسیاتی تجزیہ کی دنیا میں پہنچا دیا۔ عام مشاہدہ ہے کہ کسی چیز کو دیکھنے کے ذرا سے بہانے سے دیکھنے والا بڑے دور دراز اور پیچ در پیچ خیالات میں کھو جاتا ہے۔ یہ کہنا بھی مقصود ہو سکتا ہے کہ محبوب کو اپنی پیچ در پیچ زلفوں کی آرائش اور الجھے ہوئے گیسوؤں کے سلجھانے کے لامتناہی شغل ہی سے فرصت نہیں۔ ادھر شاعر کو بھی اپنے خیالات کی بھول بھلیوں سے باہر آنے کی مہلت نہیں ملتی۔ اس سے بھی زیادہ نازک امکان اس معنی کا ہے کہ محبوب کو خم کاکل کی آرائش میں مشغول پا کر شاعر کا ذہن رشک، گمان اور شک و شبہہ کے دور دراز خیالوں

میں محو ہو گیا کر دیکھئے ہو نہ جانے کیا ارادہ ہے۔ شعر میں رعایت لفظی بے معانی و مطالب کے امکانات میں اضافہ ہو گیا ہے اور ہر لفظ شعری ضرورت اور بیان مطلب کے لئے لایا گیا ہے جیسا کہ ذیل کے شعر سے اور بھی ظاہر ہے۔

بھوکے نہیں ہیں سیر گلستاں کے ہم و لے   کیونکر نہ کھائیے کہ ہوا ہے بہار کی

اوپر کے شعر میں بھوکے۔ سیر۔ اور کھانے کے الفاظ میں عجیب و غریب رعایت ہے تاہم ان میں سے کوئی لفظ تصنع کے عیب سے ملوث نہیں۔

اسی طرح ذیل کے شعر میں لکھنا، حکایت اور قلم کے الفاظ میں تناسب ہے اور خوں چکاں اور ہاتھ قلم ہو جانے میں بھی رعایت ہے ؂

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں   ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

شعری ضرورت، بیان مطلب اور شعر کے فکری گوشوں کو روشن کرنے کے لئے غالب نے رعایت لفظی کا جو ایک منفرد انداز اختیار کیا ہے وہ ان کے اسلوب کی اس ہمہ گیر جدت کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کے ذریعہ انھوں نے اردو، فارسی کی قدیم ترین روایت کو جدت کے رنگ میں رنگ لیا ہے۔ یہاں یہ بات بین طور پر صاف ہو جاتی ہے کہ غالب روایت کے تارک نہیں بلکہ روایت کو وسعت دینے والے اور اس سے اپنے رنگ اور اپنے مقصد کا فائدہ اُٹھانے والے فن کار ہیں۔ غالب دراصل کہیں بھی ادب کی روایت سے علیحدہ نہیں بلکہ وہ روایت میں اس قدر رچے ہوئے اور

روایت کی غرض و غایت کو اتنے قریب سے دیکھے ہوئے ہیں کہ وہ روایت کے اندر رہتے ہوئے بھی اور اس کے مزاج اور فطرت کے منافی ہوئے بغیر اسی سے جدت کا ایک راستہ نکال لیتے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ نے روایت اور انفرادیت (TRADITION & INDIVIDUAL TALENT) میں اس بات کو واضح کیا ہے کہ شاعر کی عظمت روایت سے علیحدگی ہی میں نہیں بلکہ روایت کے اثرات قبول کرنے میں بھی ظاہر ہو سکتی ہے۔ ایلیٹ لکھتا ہے: "ہم شاعر کو اس کے ہم عصروں اور پیش روؤں سے جداگانہ ظاہر کرنے میں تسکین محسوس کرتے ہیں۔ ہم کوشش کرتے ہیں کہ اس کی صرف اس خصوصیت سے لطف حاصل کریں جس میں وہ دوسروں سے ممیز اور علیحدہ ہو۔ لیکن اگر ہم اس نظریہ کو ترک کر دیں تو ہم دیکھیں گے کہ شاعر کا سب سے نمایاں اور سب سے عظیم پہلو وہی ہے جس میں ماضی کے اعلیٰ دماغوں کے اثرات اور ادب کی غیر فانی روایات کے اثر کی آمیزش ہے"۔ بالکل یہی بات غالب کے بارے بھی کہی جا سکتی ہے۔ ان کا اسلوب اور انداز روایتی عناصر سے ہی ایک نئی ترکیب پائے ہوئے ہے۔ غالب نے رعایت لفظی کے خاکے اور ضرورت کو بجنسہٖ قائم رکھا لیکن اسے محض صنعت کاری اور آرائش کی بجائے ضرورت شعر اور بیان مطلب کا لازمی جزو قرار دے کر انہی روایت کے خدوخال میں فرق پیدا کر دیا۔ مثلاً دھونا۔ گریہ۔ ڈھونا متناسب الفاظ

ہیں کیونکہ ان سب کے پیچھے ایک مشترک تصور پانی کے استعارہ کا ہے ؎

حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی ۔۔۔ دل جوش گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی اسامی

غالب کے یہاں اکثر رعایت کی دو صورتیں ہیں۔ رعایت تناسب اور رعایت تضاد۔ مثلاً ذیل کے شعر میں غبار۔ صحرا۔ دام۔ اور شکار کے الفاظ میں رعایت تناسب ہے لیکن اسی کے ساتھ ذرہ اور صحرا تنگی اور وسعت کے الفاظ میں تضاد ہے ؎

ہے ذرہ ذرہ تنگی جائے غبار شوق ۔۔۔ گر دام یہ ہے وسعت صحرا شکار ہے

شکوہ اور حدیث، دماغ اور عنبر۔ سر اور زلف۔ پھر زلف اور عنبر کی لفظی رعایتیں ملاحظہ ہوں ؎

جب کہ میں کرتا ہوں اپنا شکوۂ ضعف دماغ

سر کرے ہے وہ حدیث زلف عنبر بار دوست

ترتیب کی رعایتوں کے علاوہ غالب کی پرواز تخیل کی زد میں نادر سے نادر رعایتیں بھی آجاتی ہیں:۔ مثلاً سنجاب ایک قسم کا جانور ہوتا ہے جس کی کھال سے پوستین بنائے جاتے ہیں اور رنگ اس کا خاکی ہوتا ہے ہم رنگی سے سنجاب اور خاکستر نشینی کے الفاظ میں رعایت پیدا ہو گئی ہے ؎

نازش ایام خاکستر نشینی کیا کہوں ۔۔۔ پہلوئے اندیشہ وقف بستر سنجاب تھا

نمک مزہ اور شور کے الفاظ میں ایک ذوقی رعایت ہے ؎

شور پند ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا ۔۔۔ آپ کو کوئی پوچھے تم نے کیا مزا پایا!

جلنا اور افسردگی میں مناسبت ہے کیونکہ جلنے کے بعد افسردگی پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات مطالعۂ طبیعات سے تعلق رکھتی ہے جس کا اثر غالب کے متعدد اشعار میں ملتا ہے ؎

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل   دیکھ کر طرز تپاک اہل دنیا جل گیا

گلدستہ کے لفظ کو باغ رضواں اور طاق سے جس میں گلدستہ رکھا جاتا ہے، مناسبت ہے۔ اسی طرح بے خود اور نسیاں کے الفاظ میں بھی رعایت ہے ؎

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاق نسیاں کا

غالب کی رعایت لفظی کی عادات میں سے ایک یہ ہے کہ ان کی رعایت پہلو بہ پہلو ہوا کرتی ہے۔ مثلاً افسردگی کے معنی ہیں ٹھٹھر جانا۔ یا سکڑ جانا۔ افسردہ کا لفظ حجرہ کے لفظ سے رعایت رکھتا ہے کیونکہ حجرہ بھی تنگ و تاریک کوٹھری کو کہتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ حجرہ کو زنداں سے اور زندان کو یوسف سے مناسبت ہے ؎

دل افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا   ہنوز اک پرتو نقش خیال یار باقی ہے

راز۔ حجاب اور پردہ متناسب ہیں۔ نوا اور ساز رعایت رکھتے ہیں۔ پھر پردہ کو ساز سے نسبت بھی ہے ؎

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا — یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

کاوش کے لفظ کو دفینہ کے لفظ سے مناسبت ہے۔ کاوش بمعنے کھودنا اور دفینہ زمین میں دفن شدہ خزانہ کو کہتے ہیں۔ تاراج کا لفظ بھی دفینہ کے لفظ کے ساتھ رعایت رکھتا ہے ؎

تاراج کاوشِ غمِ ہجراں ہوا اسدؔ — سینہ کہ تھا دفینہ گہر ہائے راز کا

رعایت لفظی کی صورت یہ ہے کہ اگرچہ غالب بقول خود اپنے تخلص اسد کی رعایت بمعنی شیر نہیں لاتے ہیں لیکن ذیل کے شعر میں اسد اور آہو کا تقابل لطف سے خالی نہیں: ؎

اسدؔ ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سر و پا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو پشت خار اپنا

غالب کا ایک عظیم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف ندرت فکر سے کام لیا بلکہ ندرت فکر کو ندرت بیان کے حسین لباس سے مزین کیا۔ مغربی تہذیب کی دیومالا کے دو چہروں والے دیوتا جینس (JANUS) کی طرح غالب کی شاعری کا ایک رخ تو قدیم روایات غزل کی طرف ہے تو دوسرا رخ نئی جدت و اختراع کی طرف ہے جس میں ان کے عہد کی روح بولتی ہے۔ یہ دو رخ غالب کی شخصیت کے زیر اثر روایاتی عناصر بالکل ایک نئے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں۔ در غالب کے ہر شعر رعایت لفظی کا حسین پیکر اتنا واضح نہیں ہے۔ مثلاً یہ

شعر لیجئے: ؎

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

گورِ غریباں کے پس منظر میں خموشی۔ نہاں۔ خوں گشتہ۔ چراغ مردہ اور بے زبان جیسے الفاظ نہایت ہی موزوں اور ایک دوسرے کی رعایت سے لائے گئے ہیں۔ لیکن غالب نے ان الفاظ کی ترتیب سے شدت در شدت کا کام لیا ہے۔ پہلے مصرع میں خموشی۔ نہاں اور خوں گشتہ۔ یکے بعد دیگرے یہ الفاظ کیفیت کی شدت کو درجہ بدرجہ بڑھاتے چلے جاتے ہیں۔ اسی طرح دوسرے مصرع چراغ مردہ۔ بے زباں اور پھر گورِ غریباں کا چراغ۔ ہر اگلا لفظ پچھلے لفظ کی شدت کو دو بالا کرتا چلا جاتا ہے۔

اسی طرح کہیں اس کے برعکس لطافت در لطافت کی کیفیت پیدا کی ہے۔ مثلاً:۔

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا

یعنی جو کچھ تجھ سے تعلق تھا وہ محض ایک خواب تھا اور وہ خواب بھی خیال کا دیکھا ہوا تھا۔ اس میں خیال خواب سے زیادہ اور خواب خیال سے بڑھ کر لطیف تر ہے۔

"خواب و خیال" یہ الفاظ عام طور پر ایک ہی ساتھ استعمال ہوتے

ہیں۔ لیکن ساتھ ساتھ استعمال کئے جانے والے الفاظ کو فاصلہ دے کر لکھنا اور پھر اس سے لطف پیدا کرنا اس کو رعایت متفاصلہ یا رعایت تجزیہ کہہ سکتے ہیں استزاج اس کا برعکس ہے اور وہ یہ کہ دو متفاصل الفاظ کو یک جا کر کے لطف پیدا کرنا۔ مثلاً "آتش گل" یہ دو الفاظ کے امتزاج سے بنائی ہوئی ایک خوبصورت ترکیب ہے۔ شعرائے فارسی و اردو بالخصوص غالب اس ترکیب کو خوب استعمال کرتے ہیں اور شعر میں حسن صورت پیدا کرتے ہیں۔ لیکن ہلالی نے آتش گل کی امتزاجی ترکیب کے تجزیہ سے فائدہ اٹھا کر نیا لطف پیدا کیا ہے ؎

گاہ آتش۔ گاہ گل خسارۂ جانان من
گل برائے دیگراں آتش برائے جانِ من

آتش گل کی ترکیب میں خود ایک لطف تھا۔ گل ایک نازک لطیف خوبصورت شے ہے۔ آتش ایک بالکل مختلف شے ہے۔ دو مختلف چیزوں کو یکجا کرنے کے لئے شاعر نے جو وجہ اشتراک پیدا کی اور بعید کو قریب کر دیا اس سے حیرت و استعجاب کی کیفیت پیدا ہوئی۔ اب یہ حیرت و استعجاب کی کیفیت آتش گل کی ترکیب میں ہمیشہ کے لیے موجود ہو گئی۔ جب بھی آتش گل کی ترکیب سننے میں آئے گی اس سے ایک خاص آسودگی حاصل ہو گی۔

تجزیہ کرنے والا شاعر اس کیفیت کو اور ترقی دیتا ہے۔ وہ

آتش گل کی ترکیب کے باہم ربط سے پیدا ہونے والی آسودگی کی عادت کو ایک بار اور جھنجھوڑتا ہے۔ اور اب اس ترکیب کو جسے یکجا دیکھنے کی عادت پڑ چکی ہے تقسیم کر کے اس کے تجزیہ سے ایک دوسرے قسم کے استعجاب کی کیفیات حاصل کرتا ہے اس طرح تجزیہ کرنے والا شاعر اپنے کمال کے ذریعہ دوہرا فائدہ اٹھاتا ہے مثلاً تلخ و شیریں کے الفاظ میں رعایت تضاد کی معنوی کیفیت ہے۔ ابوطالب کلیم اسے علیحدہ علیحدہ استعمال کر کے ایک اور لطیف کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے:

دشنام خلق را ندهم جز دعا جواب ابرم که تلخ گیرم و شیریں عوض دهم

غالب بقول خود شعراء کے اس گروہ سے تعلق رکھتے ہیں جن کے پیش رو ابو طالب کلیم۔ عرفی۔ نظیری جیسے معنی آفریں اور نکتہ سنج شعراء تھے غالب کا طرز ان شعراء اور ان جیسے دوسرے اساتذہ سے متاثر معلوم ہوتا ہے چنانچہ غالب کے یہاں تجزیہ اور تفاصیل سے پیدا ہونے والی رعایت کی متعدد مثالیں ہیں:

چشم بیمار:

کم نہیں نازش ہم نامی چشم خوباں تیرا بیمار برا کیا ہے گر اچھا نہ ہوا

دور۔ دراز:

فلک نہ دور رکھ اس سے مجھے کہ میں ہی نہیں
دراز دستی قاتل کے امتحاں کے لئے

عرض و جوہر:

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں — کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

مستی بادِ صبا سے ہے بہ عرضِ سبزہ — ریزۂ شیشہ مے جوہرِ تیغ کہسار

مدح سے ممدوح کی دیکھی شکوہ — یاں عرض سے رتبۂ جوہر کھلا

جوہر آئینہ:

جوہرِ دستِ دعا آئینہ یعنی تاثیر — یک طرف نازشِ مژگان و دگر سو غم خوار

خاک و باد:

مثلِ مضمونِ وفا۔ باد بہ دستِ تسلیم — صورتِ نقشِ قدم خاک بہ فرقِ تمکیں

رخصت دینا:

کچھ تو دے اے فلکِ ناانصاف — آہ و فریاد کی رخصت ہی سہی

علم اٹھنا:

اہلِ ہوس کی فتح ہے ترکِ نبردِ عشق — جو پاؤں اٹھ گئے وہی ان کے علم ہوئے

شراب کھینچنا:

صحبتِ رنداں سے واجب ہے حذر — جائے مے اپنے کو کھینچا چاہیے

حقیقت یہ ہے کہ غالب کے کلام اور ان کے اندازِ بیان کے غائر مطالعہ کے بعد ہمیں غالب کی اس تعلی میں ان کا ہم رائے اور ہم آواز ہونا پڑتا ہے کہ:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے — جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

دو بے مثل کتابیں

حدیثِ میر

مرتبہ

مقبول احمد لاری

جس میں ہندوستان اور پاکستان کے مشاہیر اہلِ قلم کے اُن بہترین مضامین کو یکجا کر دیا گیا ہے جو اُنھوں نے خدائے سخن میر تقی میر کی زندگی اور اُن کے فن پر لکھے ہیں۔ فوٹو آفسیٹ کے ذریعے اس نادر و نایاب کتاب کو ہندی اور اردو دونوں میں یکجا شائع کیا گیا ہے۔ دیدہ زیب ڈسٹ کور، مضبوط جلد۔ اور متعدد رنگین تصاویر سے مزیّن

قیمت: ایک سَو دس روپے

ہندوستان اور پاکستان کے ادیبوں کے علمی، ادبی اور تاریخی مضامین کے ذریعہ محسن علم و ادب مقبول احمد لاری کو خراجِ تحسین

نذرِ مقبول

قیمت: ۳۰ روپے

مرتب: مولانا خبیر بہورودی

مکتبۂ دین و ادب، ۱۰۱ لاٹوش روڈ۔ لکھنؤ

بے باک قلم مصنّفہ مائل ملیح آبادی کا ایک شاہکار

ناول

حج اکبر

قیمت پانچ روپئے پچاس پیسے

اردو کے پانچ مزاحیہ شاعر

ظریف لکھنوی — شوکت تھانوی — سید محمد جعفری — مجید لاہوری

رضا نقوی واہی

مرتبہ

احمد جمال پاشا

قیمت :- پانچ روپے۔ (علاوہ محصول ڈاک)

مکتبہ دین و ادب، ۱۰ لاٹوش روڈ۔ لکھنؤ